

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

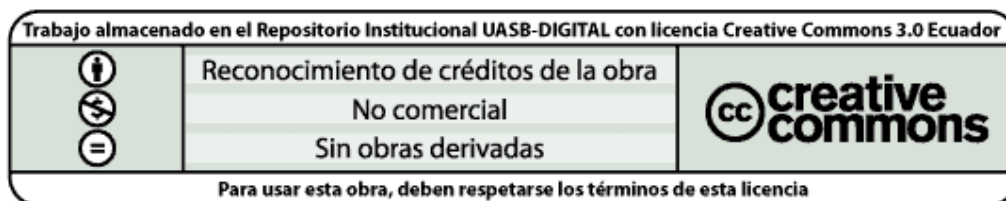
**El superhéroe falsificado y la banda de rock sobrecodificada:  
disputas de autoridad cultural en Batman en Chile y 22**

**Escarabajos**

Autor: Juan Manuel Granja Cepeda

Tutor: Santiago Cevallos González

**Quito, 2016**



## CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS

Yo, Juan Manuel Granja Cepeda, autor de la tesis titulada *El superhéroe falsificado y la banda de rock sobrecodificada: disputas de autoridad cultural en Batman en Chile y 22 Escarabajos*, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: .....

Firma:.....

## RESUMEN

El presente trabajo se enfoca en el estudio de un grupo de textos literarios que resignifica los referentes y las estéticas de la cultura massmediática a partir de una realidad social iberoamericana. Así, parodia e ironía sirven de arranque para abordar las disputas de autoridad cultural presentes en la novela *Batman en Chile*, de Enrique Lihn, así como una selección de cuentos de la colección *22 Escarabajos (Antología hispánica del cuento Beatle): El Beatle final*, de Lepoldo Marechal; *Rock in the Andes*, de Fernando Iwasaki y *Degeneración JL*, de Roberto Valencia. En estos textos se puede observar una variedad de relaciones caracterizadas por la intertextualidad que se desenvuelven de modos distintos para abordar el vínculo entre lo massmediático y lo literario así como para problematizar la separación entre lo *culto* y lo *popular*. El procedimiento creativo de los textos escogidos permite que la apropiación de referentes y de discursos massmediáticos consiga resignificar tanto lo literario como lo massmediático. Todo esto ocurre dentro de un proceso de relectura y reescritura tanto de lo local como de lo extranjero.

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO 1.....	14
<i>BATMAN EN CHILE: TEXTUALIDAD Y</i>	
FALSIFICACIÓN.....	14
1.1. La parodia del héroe o la escritura anti heroica.....	14
1.2. La textualidad de <i>Batman en Chile</i> como tensión entre barbarie y civilización.....	33
1.3. El viaje de Batman o la antropología bufa.....	51
CAPÍTULO 2.....	63
<i>LA BANDA DE ROCK SOBRECODIFICADA: PUGNAS DISCURSIVAS EN 22</i>	
<i>ESCARABAJOS</i> .....	63
2.1. <i>El Beatle final</i> : la cultura massmediática como cultura única.....	65
2.2. <i>Rock in the Andes</i> : traducción y delirio interpretativo.....	76
2.3. <i>Degeneración JL</i> : el trauma del canon o la degeneración retro.....	94
CONCLUSIONES.....	109
FUENTES.....	115
BIBLIOGRÁFICAS.....	115
VIRTUALES.....	117
ANEXOS.....	119

## INTRODUCCIÓN

Si acordamos que la cultura de masas se desarrolla en el siglo XIX de la mano de una industria cultural condicionada por el “capitalismo impreso” (en palabras de Benedict Anderson)<sup>1</sup> articulado por la prensa escrita, su carácter masivo vendría cargado de una serie de valores –como el mercantilismo y la primacía de un modelo de civilización tecnológica– relativos a la progresiva urbanización de la cultura. En efecto, la nueva dirección que se imprime a la cultura letrada latinoamericana pasa por la creciente importancia económica y política de los diarios, por la necesidad de utilizar un lenguaje compacto y claro que además promueve a la ciudad como escenario de la transformación constante. La realidad de Latinoamérica, de este modo, halla modelos en las grandes ciudades europeas, cuya centralidad ideológica y cultural en el siglo XIX empieza a compartir espacio con la proliferante cultura urbana de los Estados Unidos (Checa, 2014: 26-29).

La aparición de *nuevos* géneros híbridos, o por lo menos renovados, como la crónica y el folletín dan cuenta de este cambio, así como una constante tensión entre el statu quo estético de la cultura letrada de élite y estos formatos de expresión y circulación que debían compartir espacio entre las páginas informativas y editoriales del periódico sin que una distinción o separación categórica se haga necesaria. Más que una relación dialéctica entre las *belles-lettres* y los géneros menores “contaminados” de información, coyuntura e inmediatez, lo que se da es una relación paradójica.

Sin querer establecer una continuidad lineal o una progresión evolutiva, pero resaltando el hecho de que la relación paradójica entre cultura de masas y arte literario, a partir del mencionado antecedente periodístico, supone un interés persistente de las letras latinoamericanas, el presente trabajo se centra en obras narrativas que vinculan y friccionan lo literario con otras manifestaciones de la cultura de masas. Estas expresiones del entretenimiento masivo –el cine y la música pop/rock– ya no pertenecen estrictamente al régimen de lo escrito o puramente textual y adquirieron una predominancia en la industria cultural del siglo XX que implicó una gran incidencia

---

<sup>1</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities*, New York, Verso, 2000, p. 46, en: Fernando Checa Montúfar “Crónica y (semi)modernidad en América Latina”, en *Premio CIESPAL de Crónica 2014*, Quito, Editorial Quipus - CIESPAL, 2014, p. 18.

en la educación sentimental del público. De este modo, se volvieron susceptibles de un tratamiento constante por parte de la literatura.

Si bien podría ser un error –afín al deseo de hallar un origen– ubicar en los cambios del diarismo del siglo XIX un adelanto preciso de lo que ocurriría en el siglo XX o en el XXI con la cultura de masas y su relación con lo literario, es posible partir del análisis de las tensiones y las complicidades que se siguen produciendo entre el cine, la música pop y el texto literario. Interesa, en este sentido, la puesta en valor (o en cuestión) del cosmopolitismo, la intermediación de los medios tecnológicos en las formas discursivas que las manifestaciones textuales asumen y la posibilidad de hallar en estas formas escriturales maneras de releer o de repotenciar tanto las formas artísticas de la llamada *alta* cultura como las de la cultura de masas.

Paralelamente, cabe tomar en cuenta que la apropiación literaria de lo que la teoría crítica denomina *industria cultural* rechaza la existencia de una distancia total entre el espacio de la alta cultura y la cultura de masas. Esta especie de cuestionamiento implícito se hace desde una postura estética en la cual han dejado de operar una serie de imperativos críticos. Mi propósito es explorar cómo la música pop/rock y el cine han permitido que dentro del campo escritural latinoamericano se desenvuelvan una serie de apropiaciones y resignificaciones a partir de estos referentes y mediante la asimilación de sus lenguajes. Esta narrativa se ríe de sí misma y así apela a su propia artificialidad. En efecto, la referencialidad exacerbada de estas obras delata una suerte de desconfianza –o insuficiencia a partir de la noción lyotardiana del fin de los metarrelatos– hacia el propio efecto ilusorio-narrativo de estas obras y produce en el orden textual un constante remitirse a otros discursos que, en su artificialidad y heterogeneidad, remarcan los artificios de las mismas obras que los toman como referentes.<sup>2</sup> Este recurso sirve como forma de leer y reapropiarse, mediante transformaciones o relecturas paródicas, tanto de los referentes *cultos* como de los referentes massmediáticos.

Para el desarrollo del presente estudio se toman en cuenta la novela *Batman en Chile*, escrita por el poeta y narrador Enrique Lihn, y una selección de cuentos que forman parte de la colección *22 Escarabajos (Antología hispánica del cuento Beatle): El Beatle final*, de Lepoldo Marechal; *Rock in the Andes*, de Fernando Iwasaki y *Degeneración JL*, de Roberto Valencia. En estos textos se puede observar el desarrollo de una narrativa que le otorga gran importancia a la noción de intertextualidad, en especial a la idea de la creación a partir de la cita y, en particular, de lo

---

<sup>2</sup> Jean Baudrillard, *El complot del arte (ilusión y desilusión estéticas)*, Buenos Aires, Colección Nómadas, 2007, p. 20.

massmediático citado desde lo literario. No está de más recordar que el interés por lo popular, lo masivo e incluso lo *pop* ha sido abordado permanentemente por la literatura hispanoamericana dentro de distintos corpus y por diferentes autores de estéticas disímiles así como en espacios y tiempos signados por políticas narrativas variadas. Se podría hablar, en este sentido, de una tradición cuya lectura incluiría a otros autores como Manuel Puig y Guillermo Cabrera Infante, entre otros. Efectivamente, la lógica cultural de la apropiación remueve ciertas nociones de jerarquía cultural y de propiedad intelectual para proponer la porosidad de la barrera que podría separar lo *culto* y lo *popular*.

Este estudio emplea los elementos de ironía y de parodia que presentan los trabajos narrativos seleccionados como punto de partida para el análisis de las disputas de autoridad cultural que se problematizan en los textos. La autoridad cultural se puede comprender como el régimen de jerarquía cultural que se establece a través de una serie de textualidades y discursos que imponen formas de articulación relacionadas con la institución recíproca del poder cultural y la ideología.<sup>3</sup> Empleo la concepción de ironía manejada por Heinrich Lausberg en su *Manual de retórica*: la ironía funciona como una puesta entre comillas del enunciado.<sup>4</sup> Paralelamente, para referirme a la

---

<sup>3</sup> El sentido etimológico de la palabra autoridad la vincula con la noción de autor (*auctoritas* viene de *auctor* y su raíz es *augere*: aumentar, promover, progresar) y con un poder demostrativo que suscita el acatamiento a través de efectos de saber y verdad. Además, como menciona Michel Foucault, la idea de autor –y, por lo tanto, de autoridad– se relaciona con el poder de clasificación y jerarquización del sistema cultural. Tomado de: Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, *La función secretario*, Córdoba, Litoral, 1998, p. 45.

<sup>4</sup> A partir de los textos estudiados, se puede entender la ironía no exactamente en el sentido de un tropo sino como un modo (o varios) de enunciación que no se hace cargo de lo enunciado en términos de verdad, se da una distancia entre el sujeto de la enunciación y el enunciado. La ironía desestabiliza tanto lo referido como la forma de articular la referencia, para decirlo con Bergson: “*donner à la même phrase deux significations indépendantes qui se superposent*” (dar a la frase dos significados independientes que se superponen). Si bien la precisión de “dos significados” puede ser reductiva, lo que interesa es el desvío fuera de un significado sin varias intencionalidades o, más bien, el desfase frente a la posibilidad de una inteligibilidad transparente.

Cabe aquí la cita entera: “Según O. Ducrot (1980: 210-211), la consecuencia tal vez más importante de esta concepción de la ironía es la de considerarla como un modo de discurso en el que hay que tomar en consideración la no-unicidad del locutor, en tanto que la ironía consiste en hacer oír una voz diferente de la del locutor. Esta consideración abre nuevas vías que permiten analizar la ironía en el marco de la teoría polifónica. La aportación de Ducrot en este campo radica precisamente en este detalle: la sustitución de mencionar un discurso por hacer oír una voz; así la ironía no podría tan sólo asimilarse a un discurso indirecto. El ironista utiliza la voz de otro para ridiculizarla, o por lo menos mostrarla como absurda o incoherente, pero escondiéndose detrás de ella y produciendo una refracción de su propia forma de pensar. Ducrot cita una expresión de Ch. Bally, *dédoublement de la personnalité*, para explicar que el ironista asume simultáneamente su punto de vista y el otro con el que toma distancias. En la misma línea que Ducrot, Maingueneau demostró en sus trabajos (1986) que la ironía no puede ser estudiada únicamente como fenómeno de mención, es decir la cita de las palabras de otro; para él hay que abordarla como un texto que se asume y que se rechaza al mismo tiempo.” Las paráfrasis y la citas son tomadas de: A. Emma Sopena

parodia, haré uso de la propuesta de Severo Sarduy en su texto *El barroco y el neobarroco* donde asume lo paródico como “una red de conexiones, de sucesivas filigranas...”<sup>5</sup> que se da entre un modelo previo y el texto que lo parodia. En efecto, Sarduy da cuenta de las operaciones ejercidas por la parodia, muy pertinentes para estudiar los textos elegidos, pues llevan a cabo una serie de “variaciones, modulaciones de un modelo que la totalidad de la obra corona o destrona, enseña, deforma, duplica, invierte, desnuda o sobrecarga...” (Sarduy, 1980: 176).

De hecho, las obras literarias tomadas como objeto de estudio ponen en juego distintos referentes de la cultura de masas, así aprovechan la estética, los recursos y la narratividad de los referentes massmediáticos como parte de su propuesta estilística de escritura. El punto a discutir no es la posibilidad de que la literatura aborde lo banal o lo extraliterario como materia del arte – “Proust (lee Adorno) trabaja con los rumores y las voces de los salones distinguidos”<sup>6</sup>, sino la relación paradójica que se da entre ambas zonas de cultura, las tensiones y pugnas de autoridad cultural que ocurren a partir del enfrentamiento de sus estéticas.

Los textos literarios seleccionados ironizan sobre algunos de los procedimientos narrativos relativos al cine y la música pop, así como sobre ciertos valores tradicionalmente vinculados a lo literario. Así, la realidad social se presenta desde una serie de mediaciones massmediáticas a su

---

Balordi, “El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa”, en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016, en: <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL9797220451A>.

De un modo más específico, Heinrich Lausberg expone algunas de las modalidades que puede adquirir esta puesta entre comillas del enunciado: “La ironía como figura de pensamiento es propiamente, desde el punto de vista moral, un *vitium* contra la veracidad. El verídico ocupa un lugar intermedio entre el fanfarrón, que afirma demasiado (como en Platón los sofistas), y el que se hace el ignorante, que no afirma nada o casi nada... La ironía es, pues, un arma de la dialéctica de la lucha de las partes. Se presenta en dos formas, según el grado de su fuerza: 1) El grado de fuerza privativo se llama *dissimulatio* “ocultación de la propia opinión”. La *dissimulatio* ocurre: a) en el diálogo (*oratio concisa*), donde consiste en evitar toda afirmación propia y en poner preguntas aparentemente inocentes, pero capciosas para el interlocutor a quien se considera fanfarrón, preguntas que, al poner en evidencia al interlocutor, constituyen un firme apoyo para la propia opinión no expresada. b) en el discurso continuo (*oratio perpetua*; para la transformación de la pregunta dialéctica en discurso continuo), donde consiste en la parsimonia de los medios expresivos, que subestima teatralmente la propia opinión [...] Los medios expresivos de esta ironía son la *praeteritio* y, sobre todo, las *figurae per detractionem*, la *synecdoche*, la *emphasis*, la *litotes* [...] 2) El grado de fuerza positivo se llama *simulatio* ‘fingimiento positivo de una opinión propia que coincide con la opinión de la parte contraria’...” Tomado de: Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Editorial Gredos S.A., 1967, pp. 290-291.

<sup>5</sup> Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco”, en Fernández Moreno César (editor), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1980, p. 175.

<sup>6</sup> Beatriz Sarlo, “La teoría como chatarra”, en *Mapas culturales para América Latina*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana – Instituto Pensar, 2001, p. 216.



vez parodiadas por las obras literarias. La novela y los cuentos estudiados exhiben el hecho de ser también referentes que están en construcción durante la lectura y que dan cuenta en muchos casos de su propia artificialidad. En el caso particular de *Batman en Chile*, su deriva irónica le permite a la novela constantemente asumirse y rechazarse a sí misma. Al remitirse a la *baja* cultura –junto a los cuentos que conforman el corpus de estudio– y orientarse más al juego de significantes (a través de texturas híbridas, de una ejecución estilística impura) que a la producción de sentidos trascendentes, se articula una idea de literatura que la descentra de una idea más canónica de narrativa. Así, se da una reestetización tanto de lo literario como de lo massmediático que permite leerlos como residuos culturales textuales o textualizados. En efecto, los residuos de la industria cultural se vuelven tales dentro de las obras literarias estudiadas pues dejan de ser algo hecho para ver o escuchar y se vuelven referencia y cita, es decir, son recuperados por una mirada y una escritura (que ya es reescritura sin serlo estricta o literalmente) que los recontextualiza para sus propios fines. Más allá de sus contenidos, las canciones y las referencias cinematográficas pueden entenderse como textos, en el sentido de una configuración legible de signos, y posibilitan una reflexión a propósito del lenguaje y su referencialidad.

La resignificación de la cultura de masas y de la *alta cultura* literaria también puede leerse a partir de algunas de las reflexiones de González Echevarría en *Mito y Archivo*. No solo que cada artista construye su propia tradición sino que, además, la novela latinoamericana se caracteriza por su permeabilidad pues lo que busca es una serie de legitimaciones discursivas a partir de la asimilación narrativa de los discursos de poder de cada época como, por ejemplo, los discursos de la ley, la ciencia decimonónica y la antropología. Específicamente, en el capítulo de *Mito y Archivo* titulado “Un claro en la selva: de Santa Mónica a Macondo”, González Echevarría, como parte de esta elaboración de una teoría de la novela latinoamericana, afirma:

La característica más persistente de los libros que han recibido el nombre de novelas en la era moderna es que siempre han pretendido no ser literatura. El anhelo de no ser literaria, de romper con las *belles-lettres*, es el elemento más tenaz de la novela.<sup>7</sup>

De este modo, el empleo de referentes massmediáticos como parte de obras literarias permite enfocarse en el uso de los referentes en sí, así como en las formas estéticas y narrativas desarrolladas por la cultura de masas de las cuales se apropia la novela. En *Batman en Chile*, por

---

<sup>7</sup> Roberto González Echevarría, *Mito y archivo (Una teoría de la narrativa latinoamericana)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 30.

ejemplo, el uso literario del superhéroe del cómic y el cine permite hacer una relectura crítica de la realidad social así como de las lecturas sustentadas en el dogmatismo ideológico. Al respecto, Daniel Rojas Pachas cita una reflexión de María Berríos en torno a *Batman en Chile*:

...el libro de Lihn sobrevive como un gesto sarcástico, haciendo realidad las pesadillas más disparatadas de Dorfman y Mattelart, en que mentes inocentes y tercermundistas son alienadas sin piedad por la ideología estadounidense. *Batman en Chile* parodia ciertas posturas paternalistas de algunos intelectuales de izquierda que se volvieron casi mesiánicos en su cruzada contra la infiltración imperialista, burlándose de su total incapacidad para considerar el potencial inventivo de la imitación.<sup>8</sup>

Lihn relativiza el valor de los distintos discursos de lo nacional –el heroísmo, el nacionalismo, el civismo– mientras juega con la noción de alienación cultural imperialista. Se apropia de una figura massmediática “alienante” (Batman) para parodiar no solo el referente pop mismo sino, a partir de él, el referente social e histórico de Latinoamérica y su relación ideológica, política y estética con el arte y el entretenimiento.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> María Berríos, "Epígrafe -a partir de cinco ejemplos conocidos- de una estética de lo informe o Humor conceptual y desaparición", en Nelly Richard (editora), *Coloquios. Trienal de Chile*, 2009, pp. 293-294, citado por Daniel Rojas Pachas, *Batman en Chile o la deformación histriónica de un mito*, Santiago, Aisthesis no.57, 2015, en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812015000100003](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812015000100003)

<sup>9</sup> Escribe María Berríos: “A finales de los años 60’ y a comienzos de los 70’ el debate latinoamericano a propósito de cómo debía manejarse el arte y lo masivo en medio de la revolución socialista fue muy intenso. El asunto de la dependencia cultural, sobre todo respecto a Estados Unidos, fue un punto crucial de la discusión al extremo de que las denuncias de la cultura pop como forma alienante eran parte del discurso cotidiano. Los intelectuales de izquierda no llegaban a un consenso sobre cómo debería operar una cultura revolucionaria y se dio permanentemente una discusión sobre cómo debería relacionarse la alta cultura con lo popular y lo masivo además de cómo deberían ser concebidas estas esferas. En Chile, la derecha defendía la cultura pop con ferocidad, lo que le permitía a la izquierda ser especialmente dura y dogmática respecto a los referentes culturales del exterior, sobre todo los de proveniencia estadounidense. El ejemplo más obvio es el ensayo de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald*, publicado en 1971 y citado como uno de los primeros estudios de caso del colonialismo cultural. El texto es un ensayo marxista que supone la dominación neocolonial ejercida a través de los comics y películas de Disney, una cruzada en contra de ‘los mitos superestructurales que sostienen los intereses de la metrópolis’: ‘El cosmos de Disney no es el refugio del entretenimiento ocasional, sino la forma de la dominación y la sumisión social de la vida cotidiana [...] Mientras su rostro sonriente circula *inocentemente* por las calles de nuestro país, mientras Donald está en el poder y nos representa a todos, el imperialismo y la burguesía pueden dormir en paz’. Aunque leído en la actualidad este ‘manual para la decolonización’ puede parecer ingenuo, algo paranoico y hasta melodramático, en su momento fue tomado muy seriamente. Pocos meses después del golpe militar de 1973, se rumoreó que toda una tirada de impresión de *Para leer...* fue echada al mar por los censores como parte de una cruzada nacional por destruir todo libro sospechoso de tener inclinaciones marxistas, incluidos textos que no tenían relación alguna con el marxismo pero que exhibían títulos desafortunados o que incluso fueron destruidos debido a los colores de sus cubiertas (el criterio de censura

Siguiendo a Didi-Huberman, se podría relacionar esta narrativa con “un arte de la historización: un arte que rompe la continuidad de las narraciones, extrae de ellas diferencias y, al componer esas diferencias juntas, restituye el valor esencialmente “crítico” de toda historicidad.”<sup>10</sup> Para lograrlo, Enrique Lihn hace patente la artificialidad de su propia novela, su carácter de simulación, el hecho de que para hacer más manifiesta la crisis política y las contradicciones culturales de los años 70’ apela a la deformación y a la ironía sin engañarse con la posibilidad de un discurso positivista o un registro realista.

Por otro lado, algunos de los cuentos que forman parte de la antología *22 Escarabajos* ejecutan una apropiación literaria del rock (sobre todo de uno de sus fenómenos más paradigmáticos: los Beatles y la multiplicidad de su expresión mediática: música, cine, televisión, Internet, arte visual, videoclip y farándula) para crear un correlato y una serie de resignificaciones de las tensiones de la cultura latinoamericana frente a las tradiciones y la hegemonía cultural euro y anglocéntrica. En tal perspectiva, las obras literarias estudiadas no pretenden dar cuenta de lo trascendente sino que se remiten a la imposibilidad de formar una ilusión artística sin fisuras, a la inexistencia de una originalidad artística como valor trascendente o fundamento metafísico. Así, hacen del *simulacro* más que un fundamento, un procedimiento. Su constante referencia al arte del pasado (incluso del pasado inmediato) y a la cultura *pop* abre las formas artísticas a distintos modos de enunciación no necesariamente serios o pertenecientes solamente a la cultura letrada (Baudrillard, 2007: 20-25).

Es posible relacionar a los Beatles como fenómeno cultural con la reflexión acerca del nacimiento de la cultura de masas en Estados Unidos. Así, según Greil Marcus, la llegada de los medios masivos supuso para Adorno y Horkheimer el advenimiento de una *Kulturindustrie*

---

se basaba en el juicio del soldado que se encontrara ese momento a cargo). La novela de Lihn no formó parte de estas improvisadas listas negras. Publicada dos años después de haber sido escrita, *Batman en Chile* llegó a Chile tarde y fuera de lugar, en lo que el autor mismo consideró una desafortunada coincidencia de mal gusto [...] La novela incluso puede ser considerada como el reverso cómico del tan conocido Caso Padilla, puesto que cuando Lihn escribió *Batman en Chile* se encontraba abiertamente hablando en contra de la política cultural de Cuba y su persecución intelectual y defendiendo el papel crítico del artista. Lihn se encontraba entre aquellos que querían desafiar la imagen convencional del arte político latinoamericano como una mezcla de folclore, primitivismo y realismo social”. Tomado y traducido de: María Berríos, *Undocumented Rumours and Disappearing Acts from Chile*, Afterall, 2009, en: <http://www.afterall.org/journal/issue.21/almost.lost.but.still.tall.tales.undocumented.rumours.and.disappearing.acts.from.chile>

<sup>10</sup> Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, 1, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, p. 78.

caracterizada por la mercantilización del arte.<sup>11</sup> “Con la llegada de los Beatles –escribe Lindsay Waters–, todo cambió por completo. En palabras de Yeats, nació una terrible belleza”.<sup>12</sup> La cultura pop que hasta entonces fue considerada como un asunto trivial, a pesar de su gran impacto en la población, empezó a ser leída, e incluso sobreinterpretada, como arte o como otra forma de arte y entretenimiento susceptible de una valoración más allá del mero funcionalismo relacionado con las prácticas de consumo. En medio de la “*crisis de la representación*”,<sup>13</sup> relativa a las vanguardias estéticas de la primera mitad del siglo XX, también lo popular había empezado a tener otra cabida en la formulación del arte. Ciertas expresiones de *alta* cultura se vieron enfrentadas a una descomposición (o recomposición) a partir de unos valores puestos canónicos en cuestión.

Tanto la novela como los libros de cuentos seleccionados para este estudio dan cuenta de una realidad Latinoamericana mediatizada así como de una continua recontextualización del imaginario massmediático extranjero. En este contexto, el tan mentado problema de la identidad latinoamericana (y de una supuesta identidad literaria propia) no se entiende como la correspondencia entre una unidad cultural signada por determinismos geográficos sino como una tensión entre lo local y lo global, como formas de leer lo extranjero desde Latinoamérica, es decir, desde una relocalización de la mirada. En otras palabras, un texto no es latinoamericano por su contenido sino por la lectura que hace del mundo y, paralelamente (a veces de manera implícita o tangencial a esa lectura de lo exterior), de sí mismo. De este modo, dicha tensión se desenvuelve como resignificación de lo extranjero y como relectura de lo propio en un movimiento que hace de ambas instancias –lo extranjero y lo propio– elementos susceptibles de parodización.

Así, puede decirse que la relación entre la literatura latinoamericana y la cultura de masas extranjera forma parte de un proceso continuo de apropiaciones, resignificaciones y derivas. Para Jesús Martín-Barbero, esta manera de trabajar la identidad frente a la cultura massmediática se sustenta en dos postulados: de una parte opera una especie de *empatía cognitiva* relacionada con el mundo de la cultura de masas y, por el otro, una *complicidad expresiva* que se desenvuelve en

---

<sup>11</sup> Greil Marcus, *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 276.

<sup>12</sup> Luis Puig y Jenaro Taléns, “La peligrosa idea de Walter Benjamin”, en *Las culturas del rock*, Valencia, Pre-Textos / Fundación Bancaja, 1999, p.57

<sup>13</sup> Georges Didi-Huberman reflexiona en torno a la figura de Bertolt Brecht y las vanguardias de inicios del siglo XX. Así, se da un “mismo género de *crisis de la representación* que ya estaba obrando en la pintura con Picasso, el cine con Eisenstein, o la literatura con James Joyce. Criticar la ilusión, poner en crisis la representación, esto empieza remarcando la modestia del gesto mismo que consiste en mostrar: *distanciar*, es *mostrar*, afirma primero Bertolt Brecht” (Didi-Huberman, 2008: 76).

narraciones caracterizadas por la sonoridad, la fragmentación y la velocidad.<sup>14</sup> En otras palabras, la complicidad de la literatura con la cultura de masas permite aprovechar sus formas expresivas a la vez que se resignifican dichos referentes massmediáticos desde una reconfiguración de lo literario. De esta forma, no solo se da una reflexión a propósito de la identidad cultural sino además acerca de las posiciones culturales y discursivas que median lo identitario.

Además de la novela de Enrique Lihn, atravesada por la constante apropiación de la cultura massmediática desde la realidad latinoamericana, en varios de los autores antologados en *22 Escarabajos*, tanto en Iwasaki, como en los cuentos de Valencia y Marechal, se puede observar una influencia a partir del cine y de la música en la manera de escribir y estructurar una obra literaria. Rodrigo Fresán, por ejemplo, da cuenta en su escritura de “el equivalente novelístico de grabar por pistas”, un recurso con el que el escritor asegura haberse encontrado por primera vez en la canción de los Beatles “A Day In The Life” y, posteriormente, en la película *2001: A Space Odyssey* de Stanley Kubrick.<sup>15</sup> De esta manera, uno de los intereses principales del presente estudio es articular las reapropiaciones literarias de lo massmediático desde las textualidades que se generan a partir de la complicidad y el choque entre *alta* y *baja* cultura.

Si bien la parodia puede entenderse como deformación y homenaje frente a un modelo cultural (Sarduy, 1980: 175) y la ironía como un desajuste entre enunciador y enunciado (Lausberg, 1967: 290-291), cabe precisar y analizar, en lo que sigue a lo largo de esta tesis, la manera en la cual dichas resignificaciones operan en cada una de las obras ya que se presentan en varios niveles como en el de la cita, en el de la temática y en el de la manera de escribir. Al estar la escritura entretejida de los mencionados referentes y temáticas pop, su materialidad textual misma se convierte en una pugna de discursos, registros y (re)lecturas culturales.

---

<sup>14</sup> Jesús Martín-Barbero, "Comunicación: El descentramiento de la modernidad", en *Escritos 13-14*, Cali, Universidad del Valle, 1996, p. 306.

<sup>15</sup> Mario Cuenca Sandoval, "El mundo se está acabando", en *22 Escarabajos (Antología hispánica del cuento Beatle)*, Madrid, Páginas de espuma, 2009, p. 25.

## CAPÍTULO 1

### **BATMAN EN CHILE: TEXTUALIDAD Y FALSIFICACIÓN**

“Presuponer que toda recomposición de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H –ya que no puede haber sino borradores. El concepto del texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio”.<sup>16</sup>

Jorge Luis Borges

#### **1.1. La parodia del héroe o la escritura anti heroica**

El desmontaje del arquetipo del héroe, la desfiguración de lo heroico para mostrar la imposibilidad de juzgar entre el bien y el mal desde una pretensión de objetividad histórica, es uno de los procedimientos que emplea la novela de Enrique Lihn, *Batman en Chile*, publicada en Buenos Aires en 1973.<sup>17</sup> Para lograrlo, el poeta y narrador chileno parodia el referente massmediático dentro de un escenario latinoamericano extraño y extranjero al superhéroe proveniente del cine y el cómic. Así, el superhéroe llega al aeropuerto de Pudahuel y es inmediatamente transportado en un helicóptero privado a una exclusiva fiesta de bienvenida en una mansión que simula la baticueva en pleno corazón de los Andes.

Sin embargo, la reubicación del personaje, su descentramiento lejos de la ficción popular norteamericana que le da origen y su trasplante tanto al terreno de la novela heredera de las vanguardias estéticas así como a una Latinoamérica atravesada por las fricciones y las confusiones políticas propias de la época en la cual se escribió la novela (con sus maniqueísmos

---

<sup>16</sup> Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 239, en: Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1999, p. 48.

<sup>17</sup> El lugar y la fecha de publicación (Buenos Aires, 1973) no dejan de ser dos datos importantes por la dificultad que supuso publicar este texto en el Chile de aquel momento y por el relativamente temprano uso literario de un referente de la cultura de masas y del cine que hoy podría resultar mucho más común. Cabe resaltar que Lihn publicó la novela en Argentina a pocos meses del golpe militar de Augusto Pinochet. El libro narra el intento del superhéroe por cumplir una misión secreta en el Chile de Salvador Allende. La misión, aparentemente orquestada por la CIA en complicidad con la élite de la derecha, apunta a detener el avance del “ejército rojo” en Sudamérica con Batman como arma principal.

ideológicos y sus paranoias intelectuales);<sup>18</sup> no es la operación paródica más importante realizada por Lihn. Es el empleo de distintos registros discursivos –su montaje textual, el juego entre los géneros populares y los cultos, así como la desacralización de la *alta* cultura– lo que posibilita caracterizar su obra como un trabajo de relectura tanto de la realidad social como de las mediaciones textuales que la vuelven inteligible o que, lejos de algún sentido discursivo final, la parodian por medio de los engaños y la imposibilidad de transparencia del lenguaje. De hecho, la recurrencia en la literatura de Enrique Lihn a registros discursivos diversos es una de las constantes de su obra tanto narrativa como lírica. En este sentido, puede establecerse un lazo entre el montaje textual de *Batman en Chile* y, por ejemplo, la referencia al texto bíblico en uno de los cuentos de la colección póstuma *La República Independiente de Miranda*. En opinión de Daniel Rojas Pachas:

Si hacemos un parangón entre *Batman en Chile* y la colección de cuentos *La República Independiente de Miranda*, especialmente con el relato *Entre Caín y Abel* podemos destacar desde el primer párrafo de la re-escritura bíblica, cómo esta narración construye su diégesis del mismo modo que la novela que nos convoca, desacralizando una figura y sus simbolismos, en este caso lo básico del libro sagrado: "Desde que mis padres inventaron la muerte y yo el crimen, no ha pasado una eternidad: ha pasado, en poco tiempo, cientos de años (Rojas, 2015).

La idea de reescritura permite no solo desacralizar sino además ridiculizar al superhéroe, esto hace que el texto literario mismo, dada su permeabilidad y su empleo de otras discursividades no literarias, entre en tensión consigo mismo. Así, de modo paradójico, opera tanto un respeto como una transgresión de los códigos literarios relacionados con la aventura y lo detectivesco. *Batman en Chile* es una narración que, para usar un término del discurso promocional o publicitario, podríamos llamar, hasta cierto punto, envolvente. Esta novela es capaz de cautivar pues el desarrollo de su argumento responde a una narración que parece de aventura; le roba a este tipo

---

<sup>18</sup> “¿Por qué Lihn escoge a Batman como protagonista de su cruzada estrambótica por el Chile confuso de los setenta? Merino se aventura a señalar lo siguiente: ‘Lihn demostró una energía sorprendente por iniciar proyectos que excedían el radio de la poesía [...] La idea de inocular en el escenario de la realidad social chilena a un individuo extremadamente ficticio, y no por heroico exento de ridiculez, delata la intención de forzar una situación imposible. En esta novela y en otras posteriores Lihn se empeñó en generar la inverosimilitud para mirar el mundo circundante a través de su prisma [...] Me pregunto por qué Lihn eligió a Batman, un paladín de segundo orden, como protagonista de su obra. Me imagino que no solamente por el disfraz –ya que este es común a todos los héroes infantiles norteamericanos–, sino también, acaso inconscientemente, por su vaga conexión con la literatura gótica y por su relativa humanidad’” (Rojas, 2015).

de relato su ritmo, su eficiencia, la disposición inicial del conflicto, el traslado del héroe a un terreno o geografía inhóspita. Sin embargo, al no resolverse como tal se disloca finalmente en una especie de desventura, aunque, como se verá más adelante, se trata de una resolución más compleja que la del simple fracaso de la aventura del héroe.<sup>19</sup> El contraste del primer párrafo de la novela con el resto del texto resulta ilustrativo de un proyecto narrativo que se apropia de distintos recursos literarios para enfrentarlos e impugnar el estatuto mismo de lo literario, entendido como posibilidad de representación mimética, así como algunas funciones que se le ha asignado en ciertos momentos históricos como, por ejemplo, la promesa de cambio social. *Batman en Chile* inicia con el brío, la claridad casi periodística y el laconismo de una narración capaz de secuestrar la atención de un lector cualquiera:

La subsecretaria de relaciones públicas, señorita Juana Sommers, recibió esa mañana, desde Pudahuel, y con carácter de extrema urgencia, el siguiente llamado:<sup>20</sup>

Sin embargo, el párrafo inmediatamente posterior ya ofrece una serie de características estilísticas que encuentran mayor desarrollo a lo largo de la novela y que la hacen desviarse de la anécdota de aventuras para replegarse en una variedad de formas discursivas en pugna:

–Ring, ring. ¿Señorita Sommers? Bien, sabemos exactamente su verdadero nombre, Wilma. Soy el agente D 7093, del Federal Bureau of Investigation. Descuide, hablo desde el teléfono del salón rosa. *La mujer puede ser tan inteligente como el hombre...* lo que ocurre parece un chiste de la CIA (Lihn, 1973: 5).

El párrafo muestra, efectivamente, varias de las estrategias estilísticas y narrativas que son utilizadas en el resto de la obra: la preocupación por las identidades falsas; la pregunta por el

---

<sup>19</sup> Ya en la fiesta de bienvenida organizada en honor a Batman, la confusión empieza a apoderarse del encapotado. Todos los invitados lo reciben ridículamente disfrazados de Batman para así evitar que se sepa cuál es el auténtico hombre murciélago y prevenir la posibilidad de un ataque. Batman trata de simular su incomodidad, sin embargo, su confusión y angustia crecen conforme avanza la trama pues no reconoce signos claros que le permitan actuar de acuerdo a los imperativos ideológicos de la Guerra Fría. Nunca llega a entender para quién trabaja la policía o el ejército en Chile, y aunque los socialistas se encuentren en el poder, parecería que no hacen esfuerzos para controlar la prensa. Para Batman se hace imposible distinguir entre la prensa de derecha y la de izquierda, además, los paparazzi pro y anti Estados Unidos siguen cada uno de sus pasos. Desconcertado por los “comunistas constitucionales” y las hordas de periodistas-Batman que se desplazan por todo el país en sus trajes de superhéroe, no sabe cómo reaccionar cuando uno de ellos se le acerca amigablemente a decirle que debería volver a casa.

<sup>20</sup> Enrique Lihn, *Batman en Chile*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1973, p.5.



nombre verdadero; la irrupción de palabras en inglés dentro frases en castellano; la intervención de las instituciones estadounidenses o sus rivales socialistas en la cotidianeidad chilena (o su enmascaramiento); la inclusión de voces cuyo origen no es posible rastrear con certeza absoluta;<sup>21</sup> así como lo humorístico del choque entre un referente massmediático cargado de heroísmo y fortaleza y su contraste ante una visión acomplejada del latinoamericano frente sí mismo.<sup>22</sup> Así, lo que “parece un chiste de la CIA” es lo que parecería improbable y ridículo cuando no imposible: la llegada intempestiva de Batman / Bruno Díaz a Santiago de Chile. El análisis de Daniel Rojas Pachas destaca la desorientación que este viaje produce en el héroe debido al tropiezo de las versiones estereotípicas de dos mundos que se conocen más a través de mediaciones discursivas que por medio de experiencias directas:

La trama nos desnuda a un superhéroe que sufre desde un comienzo la confusión de una pesadilla subdesarrollada que su mente de primer mundo, jamás terminará de comprender: “El hombre murciélago anhelaba un enfrentamiento con los pillos, sólo que una especie de escepticismo sutil empezaba a hacer presa de él con respecto a la posibilidad real de ese enfrentamiento [...] ¿Quiénes eran aquí los verdaderos representantes de la ley y el orden? ¿Dónde estaba el enemigo?” (Rojas, 2015).

La intervención de Batman resulta, como dice la propia novela, un chiste.<sup>23</sup> Sin embargo, Enrique Lihn aprovecha las posibilidades narrativas que este planteamiento absurdo le ofrece a la ficción pues lo que interesa ya no es el éxito del hombre murciélago sino la manera cómica en la que a este Batman de Lihn se le hace imposible actuar como el Batman de la ficción massmediática. De esta forma, su identidad entra en cuestión dadas unas circunstancias que no le permiten distinguir cómo, para quién o de qué manera podría ejercer un protagonismo heroico.

---

<sup>21</sup> “*La mujer puede ser tan inteligente como el hombre*” (Lihn, 1973: 5). No se puede saber si las cursivas de esta frase delatan un pensamiento silenciado, una lectura hecha con anterioridad, algo escuchado en algún lado, una cita textual u oral, una grabación (de una emisión televisiva, radiofónica o cinematográfica), un recuerdo, una alucinación auditiva o simplemente la voz de otro.

<sup>22</sup> El narrador de esta novela de Enrique Lihn emplea varias veces, de manera irónica, las palabras “colonia”, “aborígenes” o “tribu” como sinónimo de Chile o los chilenos.

<sup>23</sup> La perplejidad que se apodera de Batman llega a convertirse en depresión cuando los carabineros lo arrestan por atentar contra la paz con su “disfraz”. Luego de encontrarle cocaína en las mangas y en el compartimento antigraavedad de su cinturón, la policía confisca su traje y sus accesorios para analizarlos. Despojado de su imagen de hombre murciélago y nostálgico por volver a Estados Unidos, su ánimo empeora debido a los terribles sueños que empieza a tener y en los cuales aparece Robin tocando Chopin en un gran piano dentro de la baticueva. Tras el sueño, Batman despierta con la sensación de que su compañero jamás podrá volver de la misión que se encuentra cumpliendo en Vietnam. A partir de ese momento, la caída y el fracaso de Batman se precipitan de forma abismal.

La novela y Batman participan de una visión degradada de lo latinoamericano que, en la reflexión de Rojas Pachas, convierte al hombre murciélago en un viajero desubicado y desdibujado:

La incursión al país latinoamericano a intervenir, o la colonia, como usualmente Batman nomina a Chile dentro de la novela, acarrea sistemáticas y absurdas vejaciones y desavenencias que minan su identidad hasta situarlo en el rol de sujeto descentrado y lleno de fisuras a nivel íntimo. A tal grado que terminamos por compartir las experiencias de un meteco o extranjero de baja categoría vagando como testigo patético en un contexto ambivalente (Rojas, 2015).

Batman es testigo del caos exterior y protagonista de la confusión interna. Así, se ve imposibilitado de cumplir con el sentido que, por lo general, se les asigna a los superhéroes estadounidenses, su acción justiciera y bienhechora, su carácter moralista y ejemplar. De esta manera, la ingenuidad y el maniqueísmo del referente massmediático son tratados como artificios narrativos de la cultura de masas que son puestos en cuestión para producir una reflexión alrededor de esa narratividad. Esta disposición crítica también sirve para señalar algunos de los artificios narrativos que caracterizan al género novelístico. Lihn, de hecho, enfatiza el carácter ficcional del texto de forma constante, así consigue suscitar una reflexión a propósito de la representación. En palabras de Didi-Huberman, quien realiza una reflexión a propósito del arte de vanguardia y su influjo posterior: “Mostrar que se muestra no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una *cuestión de conocimiento* y no de ilusión” (Didi-Huberman, 2008: 77). Esta novela, al reírse del referente heroico, se vuelve también risible, apela a lo humorístico y disparatado pero sin dejar de impactar de forma crítica a partir de la reflexión en torno a su propia impostura. En definitiva, la *alta* cultura a la que pertenece la obra novelística recupera un personaje de la *baja* cultura, esta articulación narrativa resulta crítica de ambas posiciones culturales pues juega con desestabilizarlas y contaminarlas recíprocamente. De esta manera, el personaje tan popular de Batman es trasladado fuera de la lógica clara de Ciudad Gótica y llevado a la discusión intelectual de la estética y la narrativa. Dicho debate implica, además, una articulación crítica de las formas discursivas y las fuerzas ideológicas presentes tanto en las obras artísticas como en los productos del entretenimiento. Paralelamente, la novela juega en su estructura y en su lenguaje con la literatura de aventuras a la vez que se muestra constantemente como un artificio que, desde el humor, reflexiona sobre sí mismo a propósito de esta excursión del héroe del cómic y el cine por los terrenos del arte literario.

*Batman en Chile* emplea los elementos folletinescos del cómic: la emoción enfática de la aventura, la acción que se quiere heroica, la idea del enfrentamiento de bandos como deber moral;

además de la particularidad que comparten el cómic y buena parte del cine de superhéroes: el hecho de que los personajes migran de una película o historia a otra. Aunque mueran en un volumen pueden sobrevivir, revivir o simplemente seguir viviendo en otros medios, cada personaje tiene su origen en alguna obra o relato y desarrollos múltiples en otras más; esto permite al personaje contar con una serie de pliegues tanto argumentativos como simbólicos que se van acumulando con las diferencias que le imprime cada versión. Miguel de Cervantes usó este recurso para cargar a Don Quijote de una serie de resonancias provenientes de los relatos caballerescos previos.<sup>24</sup> Otro ejemplo, ya en el campo de la cultura pop, es Frank Miller, *auteur* de comics de los años 80', que aprovechó 40 años previos de historias relativas a Batman para reconfigurarlo y otorgarle una atmósfera más oscura al célebre personaje de cómic.<sup>25</sup> Lihn hace algo parecido pero da un paso más allá pues descentra al personaje de su universo convencional,<sup>26</sup> produce una alienación, un destierro, y tanto en la forma de narrar como en el diseño mismo de la cubierta del libro, con su referencia al lenguaje del cómic (ver Anexos), produce un distanciamiento<sup>27</sup> o desnaturalización que se desenvuelve en dos sentidos pues permite

---

<sup>24</sup> Roberto González Echevarría, Don Quixote – Yale, curso sobre *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* en Yale University, 2011, en: <https://www.youtube.com/watch?v=P-D0iXLZWO0&list=PL6B03F6D8A10B2216>

<sup>25</sup> Guía del cómic, Frank Miller (guionista/dibujante), 2008, en: <http://www.guiadelcomic.com/frankmiller/index.htm>

<sup>26</sup> Como escribe Daniel Pachas Rojas: "...vale la pena señalar que todas estas formas de volver a pensar a Batman llegan siete, diez e incluso treinta años después de la percepción que Lihn detenta con su versión paródica, capaz de exponer el enrevesamiento político e íntimo del hombre murciélago. Modo literario para nada inusual en Lihn pues el autor se enfoca en las fisuras y potencialidades del héroe, similar a lo que hace en poesía con Narciso y en narrativa breve con personalidades como el Caín bíblico" (Rojas, 2015).

<sup>27</sup> Me refiero en este punto a las nociones de distanciamiento y montaje tal como las emplea Georges Didi-Huberman en su libro *Cuando las imágenes toman posición* (2008), un ensayo sobre los trabajos con imágenes y textos realizados por Bertolt Brecht, sobre todo en su *Arbeitsjournal*. El estudio de Didi-Huberman se centra en la idea de montaje como forma de desmontar el orden existente y proponer una nueva disposición de sus elementos. Más allá del uso político que le pudo haber otorgado Brecht a estos conceptos en la coyuntura específica de la Segunda Guerra Mundial, estos podrían aplicarse para analizar la voluntad crítica de la novela de Enrique Lihn pues el texto descompone tanto a la imagen de Batman como a la idea de Chile para recomponerlos desde una resignificación crítica que subraya el carácter de artificio de dicha representación resignificadora. Es más, el trabajo crítico y paródico realizado por Lihn, así como el carácter de gran actualidad que Didi-Huberman le adjudica a los procedimientos brechtianos, permite además pensar, siguiendo igualmente a Didi-Huberman, en los silencios de las historias nacionales y en la necesidad de desmontar las memorias visuales que se han instalado como mediación de aquellas historias. De manera más específica, el distanciamiento permite simular un espacio neutral inexistente, un afuera, desde el cual la obra se observa y se comenta a sí misma. Escribe el autor francés: "no hay distanciamiento sin trabajo de montaje, que es dialéctica del desmontaje y del remontaje, de la descomposición y de la recomposición de toda cosa [...] 'el arte no ha de representar las cosas ni como

ironizar tanto sobre el imperialismo (o los valores capitalistas y burgueses concentrados en el imaginario ideologizado de lo estadounidense) como sobre Chile y, por extensión, sobre Latinoamérica.

Batman se sentía ligado al paisaje, tanto por razones metafóricas cuanto por el común denominador de una especie de lejanía. Sospechaba ya que en este último rincón del mundo, su brillante trayectoria iba a sufrir un revés por alguna razón difícil de precisar para un superhombre de acción como él, en realidad poco entrenado en las sutilezas de la retórica (Lihn, 1973: 27).

La novela, en efecto, aprovecha esa multiplicidad de versiones del personaje de Batman que los medios masivos posibilitan y que de alguna forma lo convierten en parte del acervo cultural global, para jugar con la serie de derivas de significación que puede comprender el superhéroe. Si bien las series cinematográficas de los años 40' fueron las primeras versiones audiovisuales del hombre murciélago,<sup>28</sup> la serie televisiva de los años 60' protagonizada por Adam West o la película *Batman: The Movie* de 1966 (con el mismo actor), parecen ser los puntos de partida, además del cómic en sí, de los cuales se sirve la novela del chileno.

Si los clásicos en su momento tomaron a los dioses y héroes de su época como motivo de inspiración, ahora los escritores contemporáneos lo hacen con los héroes de su tiempo. Aunque algunos enfoques apunten a una intertextualidad que remite a la nostalgia, la imagen de la cultura popular se vuelve referente directo de intertextualidad, más aún porque los cómics están vinculados con la imagen (Rojas, 2015).

Si bien el carácter multicolor, estereotipadamente sesentero y *kitsch* de la mencionada serie televisiva que persiste en la memoria del público por sus estridencias voluntarias le sirve a Lihn para cargar su ficción de elementos cómicos y massmediáticos; la novela además juega con ciertos tonos siniestros que la figura de Batman posibilita y que recién serán empleados en los cómics de los años 80', en la serie fílmica a cargo del cineasta Christopher Nolan o en *Gotham*, serie televisiva de FOX, ya en el siglo XXI. Es decir, Lihn realiza una relectura del personaje que además de hacer explícitos sus componentes ideológicos y la contra-ideología que, desde una lectura exageradamente territorialista, censuraría la cultura pop por alienante o imperialista,

---

evidentes [...], ni como incomprensibles, sino como comprensibles, pero todavía no comprendidas” (Didi-Huberman, 2008: 81).

<sup>28</sup> Batman (1943), en: <http://www.imdb.com/title/tf0035665/> y Batman, de 1943 Episodio 01 The Electrical Brain, en: [https://www.youtube.com/watch?v=kytnzHk\\_P\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=kytnzHk_P_8)

permite entender (u objetar) ambas posiciones en tanto tensión de poderes simbólicos y formas finalmente discursivas. Lo que aparece en primer plano no es Batman ni Chile, sino una serie de figuraciones discursivas en tono paródico. Escribe Roberto Merino:

Los procedimientos narrativos de Lihn tienden a hipertrofiar el discurso con prescindencia del objeto real, entendido como ilusorio o accesorio: lo que existe, lo que podemos al menos constatar, serían las versiones retóricas que el tiempo va dejando en calidad de sedimento. O bien: la realidad por la cual nos desgañitamos sería casi siempre una proyección engañosa del lenguaje.<sup>29</sup>

Si la criminalidad irreprimible de la urbe industrial (Ciudad Gótica como metáfora de Nueva York y, a su vez, de la metrópoli hegemónica) es lo que justifica la existencia de Batman, la imposibilidad de ubicar “lo criminal” (es decir, de leerlo o de interpretarlo correctamente) de manera categórica dentro de nuestra cultura del acontecimiento desorganiza las intenciones heroicas de Batman, vividas además como un mandato casi metafísico. Así se produce también la incompreensión de la figura de Batman desde la perspectiva chilena, e inclusive la dificultad para identificar al propio Batman y saber a ciencia cierta si se trata del superhéroe real, una falsificación comunista o un infiltrado. Asimismo, la construcción narrativa de la novela “de aventuras” en sí se revela como un ejercicio o experimento discursivo más que como un trabajo dedicado a sostener ciertos valores tradicionales de “lo literario”. De hecho, Lihn emplea la idea de escena o cuadro narrativo proveniente del cómic o el cine:

Y, sin poder controlarse: –Alguien se está burlando de mí. Y pensar que yo he pedido auxilio al Gobierno Invisible. Haré que lo confiesen en el sótano.

–Oiga –exclamó ella, dejándole de acariciar mecánicamente una mano, consternada pero segura de formular un reproche invulnerable– ¿cómo puede creer usted que él no sea Batman?

El gran industrial se apresuró a tranquilizarla, con una penosa ironía.

–Si él es Batman, no creerá usted que pueda temer algo de nosotros, ¿no?

Dicho lo cual ambos se separaron hasta la escena siguiente (Lihn, 1973: 11).

La novela hace aterrizar a Batman en Santiago de Chile como si se tratara de un agente de la CIA a cargo de una misión secreta. Habría que recordar que Batman no es solamente el

---

<sup>29</sup> Roberto Merino, prólogo en Enrique Lihn, *La Orquesta de Cristal*, Santiago de Chile, Editorial Hueders, 2013, p. 9.

superhéroe oscuro y huérfano que presenció el asesinato de sus padres, y que siente culpa por esa tragedia que fracturaría su personalidad, sino también un superhéroe sin súper poderes, un héroe tecnológico. Llevando la idea un poco al extremo, y gracias al contexto que le brinda la novela de Lihn que repetidas veces lo llama “superhombre”,<sup>30</sup> se podría decir que el personaje de Batman puede entenderse como una encarnación de la razón instrumental. Batman es un efecto y un producto “heroico” de la civilización tecnológica y burguesa occidental que como consecuencia del proyecto de la modernidad fue capaz de producir exterminios como los de la Segunda Guerra Mundial o como los de la Guerra de Vietnam que, por otra parte, son referidos en la novela. De hecho, mientras Batman se encuentra en Chile, Robin está cumpliendo una misión justamente en Vietnam. No obstante, la confusión imperante en medio de las sospechas paranoicas anti o pro socialistas en Chile hace que la brújula moral del superhéroe no halle su norte. Aunque su finalidad sea siempre la supuesta defensa de la libertad y demás valores humanistas cuya formulación se confunde con el cliché publicitario:

Nada sólido en que apoyar los pies para lanzarse en un vuelo fulminante contra algunos pillos plenamente identificados por la policía. Todo indicaba que esta generosa visita suya a un país democrático amenazado seriamente de perder su libertad, había tenido lugar demasiado pronto o demasiado tarde, pero, en cualquier caso, a destiempo. Por primera vez en su vida se sentía inoportuno. Él, que, puntual como un cronómetro, acostumbraba a coronar sobriamente sus propias acciones con la siguiente expresión: “¡En momentos de grandes apuros, ahí está Batman!” (Lihn, 1973: 26).

De esta manera, Batman, en tanto figura representativa del imperialismo cultural y la *exportación* de sus valores en forma de mercancía cultural o imaginarios invasivos neocolonialistas, sufre un desdoblamiento signado por el absurdo y la confusión. Se presenta una

---

<sup>30</sup> Uno de los títulos complementarios de esta novela de Enrique Lihn: *Batman en Chile o El ocaso de un ídolo o Solo contra el desierto rojo*, hace referencia a un texto de Friedrich Nietzsche, *El ocaso de los ídolos o cómo se filosofa a martillazos* (1889), libro que trata sobre la transmutación de los valores y la necesidad de superar los dogmas filosóficos que habían producido una especie de automatización de cierta tradición de la reflexión filosófica occidental. Este texto y su autor, además, podrían también traer a la mente la justificación seudo filosófica del nazismo a partir de la malinterpretación de los textos nietzscheanos. La relación entre los títulos del libro de Nietzsche y el de Lihn, por lo tanto, podría estar en la resignificación o deformación de lo heroico, de lo que es convertido en ídolo a partir de los discursos ideológicos y de la sujeción que implica el ejercicio del poder. De este modo, Lihn ironiza sobre la figura de Batman en tanto ídolo humanista y estereotipo de los valores de la productividad capitalista estadounidense. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que el ocaso de Batman no obedece al triunfo del socialismo o del comunismo que el superhéroe supuestamente debe combatir en Chile, sino a la ambigüedad y al caos generalizado de una situación social que no corresponde al maniqueísmo del heroísmo hollywoodense. Por lo tanto, es la noción misma de lo heroico y de la admiración y defensa de lo heroico lo que se apaga con el ocaso.

contradicción entre las descripciones que emplea el narrador para caracterizar a Batman y lo que de verdad sucede en la novela: desorientación, incoherencia y, por consecuencia, imposibilidad de protagonizar actos heroicos. El hombre murciélago es descrito como un gran héroe, como una estrella, como el defensor del bien y de la legalidad, un sujeto admirable que suscita el interés y la emoción de la mujer coprotagonista de la novela: “Juana Sommers se dio al simple entusiasmo de una muchacha por un astro de primera magnitud” (Lihn, 1973: 9). La celebración de las cualidades de Batman, heredadas de su prestigio mediático, se vuelve irrisoria pues, por ejemplo, en toda la novela solamente es capaz de rescatar a una niña, situación que junto a la confusión generalizada y al hecho de verse desarmado enfrentan a Batman con su propia pequeñez.

Lo que creía que iba a ser una misión épica, librar a un país del influjo socialista, choca con una realidad degradante sin visos de triunfo a la que, sin embargo, no le queda sino acostumbrarse hacia el final de la novela: “Naturalmente la niña se había orinado en sus calzoncitos; este era un detalle realista, de esos a los que el superhéroe había terminado por habituarse” (Lihn, 1973: 124). Este realismo emplazado por lo sucedido en Chile así como la conformidad que suscita, por supuesto, no pretenden ser una representación realista de la sociedad chilena o del territorio nacional, sino provocar el contraste entre las ficciones (incluidas las ideológicas) y la crudeza de lo real.

Aquel héroe que defiende los poderes institucionales no sabe ya cómo actuar: “El respeto visceral de Batman por la legalidad” (Lihn, 1973: 26) no encuentra cabida en una Latinoamérica que, de modo irónico, también es descrita en términos estereotipados y, por lo tanto, opuestos a la supuesta rigurosidad y eficiencia de lo estadounidense. Aquella representación de “lo estadounidense”, y su contraste frente a Chile, responden tanto al discurso ideológico como a su emplazamiento en las ficciones massmediáticas y literarias.

En tal perspectiva, la novela de Lihn se apropia del héroe metropolitano para mostrar el fracaso de los discursos que intentan definir lo periférico a partir de lo metropolitano y viceversa. Para lograrlo, emplea de forma irónica el estereotipo y el cliché así como subraya los tropiezos del protagonista. Sin posibilidad de una aventura espectacular digna de la pantalla grande, el rescate de la niña es desestimado por el propio superhéroe, se trata de una acción que merece el olvido pues Batman ha dejado de creer en su propia leyenda. Al pedirle a la niña que olvide su hazaña, dice el héroe: “He renunciado, entre otras cosas, a la publicidad” (Lihn, 1973: 124). Así, la novela rebate la promoción de las aventuras de Batman que es una de las condiciones mismas de las que depende su circulación y su formato narrativo como ficción del entretenimiento mediático. En

este sentido, no solo fracasa el héroe sino que el relato de ese fracaso supone una desestructuración crítica tanto del personaje del entretenimiento *mainstream* como de los presupuestos realistas de cierta novelística. Este ejercicio narrativo irónico y crítico, además, ocupa buena parte de la narrativa de Enrique Lihn:

...como señala Mario Valdovinos en su texto "Narrativa vanguardista y experimental": *Batman en Chile* tiene como las dos novelas restantes del poeta, *La orquesta de cristal* y *El arte de la palabra*, e incluso uno de sus dos volúmenes de cuentos, *La República Independiente de Miranda*, ese aire vanguardista y experimental –a falta de mejores nombres– que proponía Lihn en sus narraciones. A saber: romper la linealidad del relato, pulverizar en lo posible el realismo, escamotear las descripciones y la ambientación naturalista, emplear un tipo de narrador que ironice el acontecer en el que se mueven personajes esperpénticos (Rojas, 2015).

Esta actitud vanguardista y experimental que Rojas Pachas atribuye a la narrativa de Lihn puede constatarse al final de *Batman en Chile*. La muerte del superhéroe, su asesinato, el hundimiento de su cuerpo en las profundidades del mar chileno, es uno de los momentos más desopilantes e irónicos del carnaval de reveses políticos que ocupan esta novela de Enrique Lihn. Como sucede en el episodio del rescate de la niña, el recuerdo póstumo de Batman, en tanto símbolo de lo heroico, vuelve a discutirse en esta parte del texto:

–El señor Díaz –observó Richard– es un inmortal, Claxon, siempre vivirá en la memoria de todos; eres tú el que te excedes.

–Los niños olvidan rápido –contestó el aludido. –Muy pocos recuerdan ya al Superhombre. Ni siquiera es un honor, Díaz, matar a un mito de su serie. Lo hago para que su cadáver sea un aporte nuestro al caos generalizado, en esa maldita colonia. Personalmente no tengo nada contra nadie, ni tampoco contra usted (Lihn, 1973: 133-134).

En este fragmento, Claxon enfatiza burlescamente el interés infantil que suscita un superhéroe como Batman. El hecho de llamarlo Díaz y no Batman insiste en la afrenta contra su heroísmo y en cómo su actividad heroica requiere de un disfraz de hombre murciélago para ser posible. Del mismo modo, su asesinato no es el resultado de un complot político con fines puntuales, sino que es pretendidamente entendido por su ejecutor como un gesto de resignación frente al desconcierto imperante. Las heridas de bala en el pecho de Batman también ilustran el carácter artificioso del personaje, el superhéroe no tiene sangre en las venas:



Y, gatillando repetidas veces su pistola, agujereó el pecho del atleta; eso que alguna vez había comparado irónicamente Juana con el escudo que protege a los ancianos y a los débiles... La muerte venía como una droga que le hubieran inyectado para hacerlo nacer a la oscuridad sin fondo de la vida; y de esas heridas circulares no brotaba nada. Al dejar caer por fin su cabeza Batman pareció querer escudriñar a través de esos agujeros.

Con el caño de la pistola aún humeante, Claxon empujó delicadamente el enorme cuerpo sedente y monolítico que no perdió su postura al caer por la borda.

El resto de la tripulación se asomó para verlo hundirse –como si a pesar de su volumen nunca hubiese sido especialmente pesado– lenta, pero muy lentamente en las profundidades del mar.

**FIN** (Lihn, 1973: 134)

Aquella “oscuridad sin fondo de la vida” (Lihn, 1973: 134) tal vez se remita a lo irrepresentable, a lo que escapa a las mediaciones y montajes textuales que conforman la novela. Así, el Batman que muere es percibido como un ser inorgánico, como un ente que entreteje ficciones. Su falta de corporeidad tanto como el sentido de su muerte, que dentro del tablero de las estrategias políticas de la novela se vuelve un sinsentido, remite a una exacerbación del artificio y la simulación. La muerte del héroe conduce al fin de la novela misma. La figura representada y el texto que la representa se topan con la inmensidad del mar, con una profundidad que está más allá de la posibilidad de representación ante la que simplemente personaje y novela dejan de ser a pesar de que, paradójicamente, nunca han llegado a ser pues el carácter de artificio de la novela es siempre llevado a primer plano.

El personaje de Batman no es investido de una profundidad capaz de dotar de un sentido al mundo, ni al mundo ficticio de la novela. La presencia o “confesión” permanente de los procedimientos de artificialización de la propia novela, tanto en la acción del héroe como en el señalamiento de su pertenencia al mundo de los productos massmediáticos, abre el texto a una variedad de implicaciones. El recurso narrativo que presenta a la propia narración como un artificio resulta efectiva en un sentido crítico pues, de este modo, rompe la ilusión del lector y apunta a los mecanismos de representación “Distanciar es también esto: hacer que cualquier cosa aparezca como extraña, como extranjera, y luego sacar de ello un campo de posibilidades inauditas” (Didi-Huberman, 2008: 83). Como se lee en la cita de la novela, el extranjero Batman parece no tener

peso físico, es como si se tratara, más que de una persona, de una entidad extraña, de un significante abierto a la contradicción.

Este degradado Batman no muere en manos de ninguno de sus enemigos convencionales, lo más radical de su muerte es su insignificancia puesto que no da pie ni siquiera a que sea “el mal” el que se apodere del orden social, lo que sigue imperando, como lo hacía desde el primer día que el hombre murciélago pisó Santiago de Chile, es el caos y la confusión, una mascarada irreprimible. Se desarrolla una desfiguración a partir de ese texto o de esa serie de textos anteriores (cómic, cine, televisión) en los cuales se había figurado y refigurado tanto el personaje como su entorno. Así, el sentido de parodia que permite enlazar al héroe con esas figuraciones previas y su alteración dentro de la novela es el empleado por Severo Sarduy en su texto “El barroco y el neobarroco”. Resulta pertinente utilizar esta perspectiva puesto que el escritor cubano relaciona el texto paródico con la noción de modelo y es justamente la noción de lo heroico en tanto modelo ideológico lo que parodia la novela de Lihn. La parodia se desenvuelve como “una red de conexiones, de sucesivas filigranas...” (Sarduy 1980: 175). El trabajo paródico consistiría, en este sentido, de “variaciones, modulaciones de un modelo que la totalidad de la obra corona o destrona, enseña, deforma, duplica, invierte, desnuda o sobrecarga...” (Sarduy 1980: 176). Ese modelo, el Batman heroico del cine y el comic, es deformado, destronado, asesinado y, finalmente, tirado al mar.

El asunto, sin embargo, no es solamente la desfiguración de lo heroico en el personaje de Batman sino también la imposibilidad de figurarse un Chile ordenado y claro. La parodia también desfigura al país que puede entenderse tanto como metáfora de Latinoamérica o como una otredad enfrentada a la hegemonía estadounidense o eurocentrista a su vez deformada en la versión irrisoria de Batman que (re)crea la novela. En este recurrir a la parodia se podría identificar una conexión de este libro de Lihn con la tradición literaria del continente, así como una representación irónica de dicha tradición: “...la tradición latinoamericana de la parodia es demasiado importante para solo ser vista como una línea marginal. Por allí pasa la corriente más fecunda de nuestras literaturas.”<sup>31</sup> (Monegal, 1997: 316). De acuerdo a esta reflexión, se efectuaría una comprensión de lo exterior y su relación con lo propio por medio de la carnavalesación, procedimiento que, además, se ha querido ver como un medio para la integración de la cultura latinoamericana:

---

<sup>31</sup> Emir Rodríguez Monegal, “*Carnaval/Antropofagia/Parodia*”, en *Lectura Crítica de la Literatura Americana, Actualidades fundacionales*, Selección de Saúl Sosnowski, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997, p. 316.

En el concepto de Carnaval, América Latina ha encontrado un instrumento útil para alcanzar la integración cultural que está en el futuro y para verla no como una sumisión a los modelos occidentales, no como mera corrupción de algún original sagrado, sino como parodia de un texto cultural que en sí mismo ya contenía la semilla de sus propias metamorfosis (Monegal, 1997: 312).

En *Batman en Chile*, sin embargo, no se formula la noción de una “integración cultural”. Podría decirse que lo carnavalesco en la novela es su apuesta por una parodización que permite que los referentes culturales se nos presenten como efectos de una serie de mediaciones discursivas. La realidad misma se vuelve ininteligible, o “destronada” en palabras de Sarduy, puesto que nada obedece en esta versión paródica a la claridad moral, ideológica y política que caracteriza a la ficción massmediática de la cual proviene Batman. Lo carnavalesco de la realidad latinoamericana representada no tiene como finalidad pensar la eventualidad de una integridad cultural sino presentar a la realidad en sí como una forma o materia destituida de la posibilidad de alcanzar una representación fidedigna y una comprensión transparente. Ante dicha imposibilidad, el tono paródico de la novela presenta una realidad movediza e incomprensible ante la cual Batman se siente desconcertado:

La lección histórica de su gran país, tan bellamente simplificadora, no había sido recogida aquí por estos aborígenes de mentalidad oscurantista; y el Partido Comunista, después de crecer incontinentemente en la legalidad, estaba en la cima de la pequeña sociedad en vías de desarrollo, confundiendo todos los principios morales en que ella habría debido sustentarse; el piso de la misma era de arena movediza (Lihn, 1973: 26).

El fracaso del hombre murciélago, del uso de la fuerza física, de la militancia ideológica y de la moral maniquea que intentan conducir sus actos, puede también leerse como una impugnación de lo heroico relacionado con lo nacional. Si identificamos en lo heroico uno de los elementos de los que se sirven las naciones para instituir sus emblemas bélicos, sus fuerzas militares y sus discursos nacionalistas, esta impugnación paródica de lo heroico y la militancia afecta no solo a la hegemonía estadounidense relacionada con Batman sino también a Chile, a la “pequeña sociedad en vías de desarrollo” (Lihn, 1973: 26) que añora el cambio social. La desavenencia entre la realidad y las voluntades ideológicas que intentan moldearla también puede relacionarse con la literatura militante y su deseo de cambiar la realidad. La novela, en este sentido, al mostrarse como un artificio que confiesa su artificialidad inherente apunta a la imposibilidad no

solo de cambiar la realidad a partir del texto literario sino, además, hace patente su imposibilidad de lograr un registro exhaustivo, fiel u objetivo de la realidad.

La imposibilidad de registrar la realidad, por otro lado, puede relacionarse con la dificultad para poder leerla claramente o en su totalidad. La idea de complot, relacionada con la incapacidad de comprender el esquema de fuerzas e influencias que afectan la trama social y su relación con la “desinformación” resulta importante en la novela. Como señala Ricardo Piglia, la novela, con Dostoievski como un punto de referencia muy importante en esta concepción de la novela, reemplaza la noción de destino que existía en la tragedia por la idea de complot. Así como en la tragedia el héroe siempre lee mal el oráculo o el designio de los dioses, en la novela, el personaje tiene la sensación de estar desinformado, no alcanza a conseguir o procesar toda la información (económica, social, política) que le permitiría descifrar el funcionamiento de la trama social y de su experiencia dentro de la misma por lo cual la explicación que se da a sí mismo es la del complot. El complot como destino indescifrable y como intento paranoico de comprensión hace pensar en la ilusión de estar “bien informado” y en la situación del personaje novelístico que ya no lidia con la claridad moral o con la voluntad de los dioses sino con fuerzas que no alcanza a comprender y menos a controlar del todo.<sup>32</sup>

Siguiendo esta reflexión, se puede decir que Batman y los demás personajes del texto jamás logran estar “bien informados”, por lo tanto, al hombre murciélago no le es dada la oportunidad de actuar heroicamente y cumplir una misión detrás de la cual parece haber una serie de maquinaciones que no es posible esclarecer. Es más, en varios momentos del libro se llega al extremo de creer que la participación misma de Batman es el producto de un complot: “La Prensa: –Ese Batman es un enviado del comunismo internacional, que ha venido a Chile para desprestigiar a nuestros poderosos aliados del norte” (Lihn, 1973: 15).

Paralelamente, la imposibilidad de un personaje cinematográfico o de caricatura de intervenir de forma heroica en la realidad, pues la propia realidad está atravesada de mediaciones discursivas y no de una claridad política, trae a colación la lectura de Don Quijote –en tanto parodia del héroe– que hace Michel Foucault. La noción medieval que confiaba en las palabras como correspondientes a la realidad de las cosas es desecha por la obra y el personaje de Miguel de Cervantes, así deja de pensarse que entre el lenguaje y el mundo puede existir una biunivocidad en términos de representación:

---

<sup>32</sup> Ricardo Piglia, *Escenas de la novela argentina*, TV Pública Argentina, 2012, en: <https://www.youtube.com/watch?v=fpTjISG4Pso>

Don Quijote esboza lo negativo del mundo renacentista; la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene.<sup>33</sup>

Como ocurre con Don Quijote, las aspiraciones heroicas de Batman fracasan. No existe correspondencia entre la "identidad irónica" (Foucault, 2005: 54) de la realidad en la que debería intervenir y aquello que se espera de un superhéroe: el éxito y la victoria. La incapacidad del lenguaje para representar la realidad, hecho señalado permanentemente por la novela, permite que el texto de Lihn ironice sobre los discursos que pretenden diagnosticar de manera reduccionista la realidad social. Efectivamente, en *Batman en Chile* la deformación de las cosas ocurre a partir de las relaciones de mediación que se da entre las palabras. Oscar Barrientos Bradasic, en su texto "La novelística de Enrique Lihn: Imaginación razonada y asedio a la realidad", señala una insistencia del trabajo narrativo del autor chileno en el hecho de no pretender un acercamiento a la realidad sin recurrir a una serie de mediaciones:

...una revisión de la narrativa escrita por Enrique Lihn revela ciertos rasgos del género imaginativo y fantástico que se enlazan con la idea de alegorizar la realidad sin documentarla en forma directa. Es ahí, donde se descubre una obra de imaginación razonada que asedia (a través de la reinvención) las variadas caras de la realidad, incluso desde una perspectiva crítica (Rojas, 2015).

El fracaso de Batman, en el texto de Lihn, es tratado no solo como un efecto de la crítica anti estadounidense sino también como una forma crítica de intervenir en la realidad latinoamericana. La novela enfoca, desde la ficción, toda una serie de sospechas relacionadas con la cultura de masas y la hegemonía. Siguiendo esta perspectiva, el superhéroe de Ciudad Gótica, en tanto constructo ejemplar de la heroicidad, la justicia y la democracia estadounidense, además de ícono de la cultura juvenil, es un personaje que permite parodiar la paranoia anti imperialista:

Lihn elige trabajar con un personaje inusual, para ello qué mejor que retratar desde el cómic mismo, la paranoia de sus pares intelectuales antes los productos de masas, los personajes del género de superhéroes y la educación sentimental que ejercen como producto cultural sobre los más jóvenes. Esto lo podemos complementar con el rol que el noveno arte tuvo, por nombrar un caso, durante el periodo de entreguerras al combatir ideológicamente a Hitler, el fascismo y

---

<sup>33</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2005, p. 54.

otros enemigos de la democracia según la versión de Norteamérica (Rojas, 2015).

El Batman de Lihn no es un lector, no se trata de un avatar de Alonso Quijano que realiza un acto de autocreación como héroe gracias a una genealogía construida por los libros que ha leído (González Echevarría, 2011), sino de un héroe descentrado y degradado fuera del heroísmo de las ficciones previas que lo configuraron pero cuya presencia se abre a una sobrecodificación por parte de los bandos opuestos que lo “leen”. En otras palabras, el hombre murciélago no es un lector sino la puesta en ficción de una serie de lecturas paradójicas.

Este Batman (re)escrito, entonces, y que se manifiesta como efecto de lenguaje y de lectura, sin dejar de ser referencia massmediática, sirve así de cruce entre el discurso, el conocimiento como producto y condición de lo ideológico y, efectivamente, las tensiones políticas atravesadas por el lenguaje:

La capa del ofendido Batman flameaba junto a la ventana, cual si el hombre murciélago se apartara a reunirse –dos realidades distantes pero monolíticamente afines– con la cordillera de los Andes y, más allá de ella, con algún planeta donde no necesitaría murmurarse para sí mismo, con una melancolía impropia de un superhéroe, el verso de T.S. Eliot: “Entre la intención y el acto, cae la sombra” (Lihn, 1973: 33).

Más que el fracaso de la misión de Batman o de sus sucesivos episodios frustrados, el heroísmo del protagonista es desbaratado (incluso desde el título completo de la obra que ya ofrece claves de lectura basadas en la desestructuración de lo unitario que ofrece la disyunción: *Batman en Chile o El ocaso de un ídolo o Solo contra el desierto rojo*) por la propia articulación narrativa que caracteriza al protagonista y a la novela. Es la escritura paródica de Lihn, en la cual se da la coexistencia, o la pugna, de diferentes modelos culturales (*alta y baja cultura*), la que descentra al superhéroe y al mencionarlo, por ejemplo, en el mismo párrafo que una célebre cita de T.S. Eliot, poeta y Premio Nobel de literatura, aprovecha el uso de ambos referentes como restos de diferentes estratos culturales que, sin embargo, se articulan y producen tensiones relativas a las posiciones de poder cultural y la articulación de la idealidad social desde el discurso escrito. La relación entre parodia e ironía, por lo tanto, insiste en la imposibilidad de escapar a las tensiones que constituyen las mediaciones discursivas. Tanto la puesta entre comillas de lo irónico, como la deformación de lo paródico hacen de la novela misma una mediación de mediaciones.

Ante ello, en el fragmento de la novela recién citado pueden entenderse “esas dos realidades distantes pero monolíticamente afines” (Lihn, 1973: 33) que opone (y al mismo tiempo acerca), a la cordillera de los Andes –tan cara a la reproducción pictórica realista, al telurismo poético (Neruda) o al indigenismo literario– y a Batman –figura del cosmopolitismo neoyorquino y el entretenimiento massmediático–; como la distancia y, a la vez, la paradójica cercanía (pues existe una porosidad entre lo culto y lo popular) que se da entre varios pares de oposición, o categorías de la reflexión cultural, que pueden articularse no necesariamente desde la dicotomía o la relación dialéctica. En dicha incongruencia productiva puede ubicarse cierta “disolución de una relación polarizada ente lo culto y lo popular y, por otro, la preocupación por consolidar nuevas perspectivas para leer y dotar de sentido nuestro entorno cultural”.<sup>34</sup>

La proximidad de esas categorías formuladas como parejas opuestas –y, por lo tanto, distantes– obedece, en el fondo, a un mismo sistema de pensamiento que las formula y que responde a la estructuración narrativa (o desestructuración crítica) de la novela de Lihn. Esta voluntad de desestructuración usa la oposición justamente para tensionar ambos referentes que así pasan a ocupar posiciones mutuamente paródicas. La inmensidad simbólica y geográfica de la cordillera de los Andes, así como la lejanía y la otredad cósmica de aquel planeta donde Batman no sentiría el fracaso de sus intenciones, se opone al recorrido pedestre y absurdo al que se ve abocado este pobre hombre murciélago una vez que ha sido desarmado en Chile. Batman se vuelve un héroe parodiado y degradado que percibe a Chile como un país sumido en el caos, un caos que lo absorbe y lo termina asesinando. En este desencuentro, la mirada de Batman también articula una parodia de lo latinoamericano pues emplaza los estereotipos y exageraciones de la autopercepción latinoamericana en la perspectiva de aquel otro hegemónico que la estereotípica inferioridad latinoamericana identificaría como superior.

Lo que separa a Batman de la recreación simbólica de la cordillera de los Andes es lo mismo que aparta al entretenimiento massmediático de las bellas artes o lo que divide la *baja* cultura de la *alta* cultura: el ejercicio de la lectura. Este ejercicio depende, no obstante, de las mediaciones que configuran lo legible, que establecen jerarquías y que también son susceptibles de lectura, es decir, de crítica. De tal modo, la imposibilidad del heroísmo, su parodización y deformación, es el resultado de una separación entre la realidad (o la irrealidad de la utopía añorada: planeta exterior)

---

<sup>34</sup> Alicia Ortega, “*Lo distinto y lo mismo en el Encuentro de Ambato*”, en *Primer Encuentro de Escritores “¿Nuevos nombres, Nuevos lenguajes? Escribir a fines de siglo”*, Quito, Corporación Editorial Eskeletra, 1999, p. 201.

y los discursos que intentan domesticarla o producirla: entre la intención heroica, con sus resonancias y condicionamientos ideológico-discursivos, y el acto del héroe trasplantado, se produce la textualidad misma de la novela como artificio eminentemente crítico.

El heroísmo que tradicionalmente se adhiere a una figura como la de Batman queda, en último término, tachado por el antiheroísmo llevado a primer plano por esa escritura, por esa criticidad de la mediación textual y discursiva que devuelve a la realidad una versión paródica, más que de sí misma, de su propia formulación en tanto *realidad*. Además de no asumir la representación realista como un valor literario a sostener en medio de un argumento disparatado, la novela de Enrique Lihn se niega a la posibilidad de representar una *realidad* que, en lugar de pretender instituirse como *realidad*, se presenta como una tensión de textualidades y restos culturales. En definitiva, no solo el héroe y el escenario de su gesta frustrada sufren una degradación paródica sino que la novela misma escamotea su propia articulación en tanto texto narrativo al mostrarse como un juego de mediaciones discursivas.



## 1.2. La textualidad de *Batman en Chile* como tensión entre barbarie y civilización

La antinomia civilización y barbarie es un tema persistente dentro de la discusión cultural y literaria latinoamericana. Por un lado, el anhelo latinoamericano por alcanzar la *civilización*, supondría una sujeción a los dictámenes hegemónicos eurocéntricos instituidos desde la colonización de América. Así, la designación de las colonias europeas en el continente americano como un territorio de *barbarie* implicaría, como consecuencia, la instauración de un proyecto civilizador de acuerdo a los modelos dominantes del eurocentrismo que persistiría luego de la Independencia de América. Paralelamente, además de ser analizada como una marca cultural latinoamericana, la tensión entre civilización y barbarie también puede comprenderse como una línea de investigación referida a un corpus de textos latinoamericanos en los cuales los investigadores trazan este conflicto de categorías problemáticas.<sup>35</sup> El texto de Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, más que un ensayo inaugural que no resuelve la antinomia en términos simplistas, permite articularla a las tensiones del proyecto político de un país en un momento puntual del siglo XIX. Por otro lado, en el siglo XX y XXI la reflexión es actualizada en Latinoamérica de acuerdo a nuevas condiciones materiales que también inciden en la estructuración conflictiva tanto de lo estatal como de lo social:

Durante el siglo XX y los albores del XXI, y según el recorrido textual de Griselda Gambaro, Rodolfo Walsh y Federico Jeanmaire, la “civilización” parece avanzar gracias a las nuevas tecnologías, pero la “barbarie” sigue asomando, ahora en la lucha visibilizada y cuerpo a cuerpo de los géneros sexuales y de los variados grupos políticos, que se rechazan mutuamente. La barbarie tiene cara de machismo, de terrorismo clandestino o del Estado, de dominación ideológica, de amordazamiento, de desapariciones. El “progreso” anhelado en el siglo XIX no se alcanza. No se observa un avance hacia la vida civilizada (Featherson, 2014: 4-5).

En *Batman en Chile*, la discusión del conflicto entre civilización y barbarie es ironizada, en un principio, mediante la referencia filmica al *western* cinematográfico. Este recurso permite a Lihn poner en escena el enfrentamiento de bandos, la invasión colonialista, el uso de tecnología bélica, así como acudir a un lenguaje –el género cinematográfico– que promueve el heroísmo de lo

---

<sup>35</sup> Hebe Molina, prólogo en Cristina Andrea Featherson, Nora Gabriela Iribe y María Grazia Maibero, *Civilización vs. Barbarie. Un tópico para tres siglos*, Buenos Aires, Editorial de La Universidad de La Plata, 2014, pp. 3-4.

supuestamente civilizatorio de acuerdo a unas condiciones propias del siglo XX. Al arranque de la novela, a los ojos de Juana Sommers, el superhéroe quiere representar una especie de esencialismo o fundamentalismo basado en un ideal estereotipado de *lo estadounidense*. En dicha visión, prevalece una subjetividad burguesa anclada al ideal de progreso de la civilización capitalista hegemónica. En Juana surge el anhelo de una fe, de un principio organizador, de un régimen que sea capaz de superar la inestabilidad del mundo contemporáneo y pueda establecer una “Gran Sociedad”, incluso si esto implica la instauración de un orden neocolonialista. Durante el primer encuentro con Batman, Juana Sommers experimenta un contacto eufórico con dicho imaginario, una conexión que adquiere el tono casi de una posesión o de un éxtasis cósmico:

El disfraz viviente del hombre murciélago, aunque chocara con la operatividad de su pensamiento educado para rechazar ese tipo de soluciones, la transportó a un cielo parecido a la lógica simbólica. Allí lucían, junto a las cincuenta estrellas, los oscuros y radiantes mitos que estaban en la base de la Gran Sociedad y de su crecimiento insostenible: el Mayflower cargado de profetas y de santos que se arrojaban, con heroica voracidad, a la conquista de la Tierra Prometida, contra los rojos emplumados de su tiempo; el Lejano Oeste atravesado por los disparos de los pioneros contra los enemigos de la libertad y la abundancia para todos; la justa derrota de los estados sureños con que el Señor premiaba al norte industrial, convirtiéndolo en el cuerpo y en el alma del país, y los negocios son los negocios, baby, algo realmente sagrado; esos veinte, esos veinte millones de caballos de fuerza que el gigante no había podido frenar ante el cerco de sus vecinos, pero “la verdad es aquello que sostiene la mayoría de un pueblo capaz de vencer a los demás”, obligándolo a penetrar en ellos por la rapiña o por la negación, para hacerles pagar el precio de este despliegue civilizador. La Belleza, el Sueño, la Civilización Americana, algo que ella no se había limitado a recibir bajo la especie de elementos de juicio –porque lo real existía también, en lo esencial, de otra manera– sino que, como ahora pudo comprobarlo, envolvía su vida desde la raíz del olmo familiar plantado por su padre, el tejano, junto al hogar; a la manera de esos elementos bioquímicos depositados en el organismo por la leche materna y que lo constituyen de una manera imperecedera, confundándose, en la primera infancia, con la visión inédita de las constelaciones (Lihn, 1973: 9).

Vale resaltar que se trata de un contacto en primer término de tipo visual, como si lo que se proyectara frente a Juana fuera una película: “El disfraz viviente del hombre murciélago... la transportó a un cielo...” (Lihn, 1973: 9). Siguiendo esta lectura, ante ese despliegue

cinematográfico, el texto dispone una serie de reminiscencias, que podrían equipararse al uso de *flashbacks* encadenados, que se extienden desde una versión positivista de la historia estadounidense hasta la historia personal y familiar como anclada a esa historia general y enraizada en sus valores; además, esta especie de *flashbacks* resaltan el carácter violento y conquistador de la “Civilización Americana” y su autopromoción como “Tierra Prometida”. La formulación de la frase “los rojos emplumados de su tiempo” (Lihn, 1973: 9), es decir, los indios exterminados en la conquista del oeste estadounidense, hace referencia a la caracterización estereotipada de los socialistas o comunistas a los que Batman supuestamente debería enfrentarse y vencer. La asociación que se hace entre estos emplumados indios de *western* y los rojos “reales” implica una referencia a la intervención discursiva de la ficción audiovisual en la lectura que se puede hacer de la realidad social y su construcción maniquea de antagonistas. Se trata de una de las construcciones que realiza buena parte del cine de acción hollywoodense y de la cual suele depender el despliegue de la acción fílmica; acción principalmente caracterizada por los enfrentamientos físicos y un lenguaje cinematográfico vertiginoso y logrado a través de numerosos cortes de edición.<sup>36</sup> Es decir, la reapropiación literaria del montaje cinematográfico no solo cumple con una función de articulación narrativa, sino que además implica una resignificación crítica de los valores narrativos audiovisuales.

Contrastando la reflexión de Jesús Martín-Barbero, a propósito de la forma en la cual las estéticas massmediáticas asumidas por textos literarios trabajan la identidad cultural de acuerdo a una *empatía cognitiva* (Martín-Barbero, 1996: 306), se podría decir que en el caso de *Batman en Chile* se da, más bien, un uso paradójico de los lenguajes de la referencia massmediática y de la escritura literaria para provocar una tensión constante. Esta fricción de modelos culturales cuestiona la posibilidad de una identidad cultural sin fisuras o contradicciones; en términos de Marc Augé, aparece un mundo sin territorios fehacientes, una representación que asume la imposibilidad de una articulación esencialista o realista del espacio, el tiempo y el individuo.<sup>37</sup> Más que una empatía inocente con los lenguajes massmediáticos, lo que se pone en funcionamiento es un ejercicio crítico logrado desde la propia escritura que refiere la velocidad, la fragmentación y cierta sonoridad de la cultura de masas –cine, cómic, televisión, prensa e incluso publicidad: “En

---

<sup>36</sup> A propósito del *western* como género fílmico caracterizado por la acción, Ricardo Piglia hace un comentario relacionándolo con el enfrentamiento de bandos enemigos y su posibilidad de representar posiciones ideológicas: “Leí el otro día que Godard tiene ganas de retomar el proyecto de Eisenstein y filmar *El capital*. El problema con ese libro, dijo, es que tiene demasiada acción, no quisiera tener que hacer un *western* clásico”. Tomado de: Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Debolsillo, 2014, p. 16.

<sup>37</sup> Marc Augé, *Los “no lugares”, Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 42.

momentos de grandes apuros, ahí está Batman!” (Lihn, 1973: 26)– para descentrarla. Así como hicieron las vanguardias a comienzos del siglo XX, la novela de Enrique Lihn consigue que los lenguajes massmediáticos sean utilizados contra sí mismos en un movimiento contradictoriamente productivo pues esos mismos lenguajes y referentes son aprovechados para poner en funcionamiento la trama de la novela, una trama que de ese modo discute la separación categórica entre la *alta* y la *baja* cultura así como entre civilización y barbarie.

El estado de *barbarie* de los indios, asociados a los comunistas que Batman debería vencer, es opuesto a la *civilización* de los Estados Unidos que ha consumado una serie de triunfos sucesivos, incluidos los de la guerra civil estadounidense en la cual se impuso el proyecto político del “norte industrial” y capitalista sobre el sur agrario.<sup>38</sup> La consolidación de “Sueño”, de esa “Gran Sociedad”, por lo tanto, implicaría la continuidad de esta actividad violenta marcada por el belicismo heroico y el desarrollo industrial y, de esa manera, supondría también la destrucción o, por lo menos, la sujeción de quienes se oponen a estos valores encarnados de manera estereotipada por los Estados Unidos. Esto le permite a Lihn ironizar sobre la ordenación por opuestos que opera en categorías que abordan la alteridad como, por ejemplo, las de civilización/barbarie. En términos de Hélène Cixous: “Superior/Inferior. Mitos, leyendas, libros. Sistemas filosóficos. En todo (donde) interviene una ordenación, una ley organiza lo pensable por oposiciones”<sup>39</sup>. Así, en la imposibilidad de Batman de comprender el mundo más allá de un régimen de oposiciones o estereotipos, Lihn ridiculiza la imposición categórica de nociones como las de civilización o su radical oposición a lo que, en ese mismo procedimiento de jerarquizaciones, se caracterizaría como barbarie.

El héroe, de este modo, se configura como potencia civilizadora hiperbólica. Batman es leído por Juana como continuación de una ideología esencializada “a la manera de esos elementos bioquímicos depositados en el organismo por la leche materna” (Lihn, 1973: 9), el hombre murciélago debería ser otro de los profetas y santos que debe arrojar con “heroica voracidad”, sacralizar el capitalismo y fulminar a los enemigos. Sin embargo, el signo común de estos supuestos procesos civilizatorios es la violencia, una violencia efectista y saneada, desvinculada

---

<sup>38</sup> Como comentario a la obra de William Faulkner, Piglia se refiere a los valores que imperaron en los Estados Unidos luego de la guerra civil impugnados por la saga social de Faulkner: “Los valores vencidos del Sur, la óptica ‘arcaica’ y aristocrática, son el fundamento de una crítica violentísima a la moral pragmática del capitalismo” (Piglia, 2014: 121).

<sup>39</sup> Hélène Cixous, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Madrid, Anthropos, 1995, p. 14.

del dolor de los cuerpos, es decir, una violencia que se asume desde su correspondencia con cierto tipo de acción fílmica hollywoodense y su uso de la representación por oposiciones.

En efecto, esta obra de Enrique Lihn aprovecha las formas fílmicas referidas por el texto novelístico para postular de manera irónica la tensión entre barbarie y civilización y evidenciar cómo lo civilizatorio está entramado con la violencia y el dominio. En tal perspectiva, vale precisar que las cualidades miméticas del género novelístico, según la reflexión de Roberto González Echevarría, hace de *Batman en Chile* una novela que imita discursos que –como el *western* o el cine de acción– ya han proyectado previamente formas de violencia.

El origen de la novela es no sólo múltiple en el espacio, sino también en el tiempo. Su historia no es, por cierto, una sucesión lineal o evolución, sino una serie de renovados arranques en diferentes lugares. El único denominador común es la cualidad mimética del texto novelístico; no de una realidad dada, sino de un discurso dado que ya ha «reflejado» la realidad (González Echevarría, 1998: 30-31).

La imitación de otros discursos por parte de la escritura novelística supone comprender, en el caso de este trabajo de Lihn, los lenguajes massmediáticos como Archivo, como intentos de registrar las problemáticas de la realidad en un proceso en el cual esos mismos documentos se vuelven problemáticos al instituirse como tales. *Batman en Chile*, así como las novelas latinoamericanas estudiadas por González Echevarría en *Mito y Archivo*, apela a la mediación textual en un ejercicio crítico de los discursos de poder que se vuelven documentos a imitar desde una posición estratégica. De este modo, el texto novelístico “imita tales documentos para así poner de manifiesto el convencionalismo de estos, su sujeción a estrategias de engendramiento textual, similares a las que gobiernan el texto literario, que a su vez reflejan las reglas del lenguaje mismo” (González Echevarría, 1998: 32). De ahí que, en la novela de Lihn, Batman jamás logre ajustarse a aquellas demandas de heroísmo. El personaje nunca consigue colmar con suficiencia el significante “superhéroe” puesto que pertenece a un universo narrativo que imita la retórica audiovisual de un heroísmo maniqueo. Asimismo, la construcción de masculinidades hegemónicas por parte del *western* estadounidense es sabotada por la imposibilidad de Batman de ejercer el heroísmo asociado a esa masculinidad dominante y protagónica. De esta forma, la novela hace patentes los convencionalismos del heroísmo maniqueísta dentro de ficciones como las del *western*: no existe una heroicidad sin grietas, lo que existen son sus versiones discursivas, sus sucesivas falsificaciones, su apelación a una realidad que se le escapa y en la cual la división entre lo bárbaro y lo civilizado no resulta clara: lo uno puede estar disfrazado de lo otro.

Entonces, se pone en evidencia el protagonismo de la máscara como uno de los centros de la novela. La máscara oculta la identidad a la vez que revela la impostura de ese ocultamiento, y hace evidente la imposibilidad de Batman para ser lo que el atavío ideológico espera de uno de sus agentes (la novela muchas veces lo describe y lo hace pronunciarse como epígono simbólico de la milicia estadounidense: una fuerza “civilizadora” que actúa por medio de la violencia). No existe una verdad por la cual luchar o que sea susceptible de vehicular, la verdad se disuelve en una serie de voces y versiones o incluso versiones de esas voces o versiones de esas versiones; lo que la novela de Lihn inscribe, en este sentido, es la mediación como condición tanto de la(s) realidad(es) como de lo literario. Así, en un análisis de algunos de los intertextos presentes en la obra de Enrique Lihn, Juan Zapata Gacitúa refiere la reflexión del formalista ruso Yuri Tyniánov a propósito del contacto permanente de la literatura con otros discursos:

Tyniánov desplaza a la literatura de su lugar excepcional, de oposición a los otros géneros del discurso, y ella ahora se considera en relación a estos como intercambio y transformación [...] una transformación del pensamiento que lleva al descubrimiento de la pluralidad de voces o perspectivas y que plantea nuevamente el problema de la verdad en la literatura (Zapata, 1997: 399).

El problema de la verdad en la literatura es asumido por Lihn desde la imposibilidad de representar aquello que equívocamente podría señalarse como “verdad” o “realidad”. De esta manera, la idea de la máscara, de la verdad como falta, es llevada por Lihn al extremo pues puede vincularse a la falsificación del hombre murciélago que lleva a cabo la propia novela. De hecho, más allá de la asimilación imitativa y paródica de lenguajes extraliterarios, la imitación se vuelve un asunto central de *Batman en Chile*. En el texto, por ejemplo, se esgrime una sospecha permanente respecto a las intenciones y a la identidad de este Batman que, de entrada, ya es una falsificación del Batman massmediático. El ambiente del país visitado por el héroe está signado por la paranoia, por la posibilidad de complot, traiciones y reveses imprevistos. Se trata de un territorio sumido en la confusión en el cual Batman debe intervenir y donde los temores en torno a la falsificación provocan aún mayores ambigüedades.

Podría incluso utilizarse la metáfora del teatro para hablar de un país convertido o percibido como una puesta en escena total. Es más, la etimología de la palabra *persona* (proveniente del griego *prósopa* y del latín *per-sonare*), al remitir a la máscara de los actores del teatro griego, junto al papel que debían interpretar y a la proyección de su voz en el escenario, acerca el funcionamiento de la máscara a los términos anotados por Mauss: “El individuo

enmascarado desaparece completamente detrás de la máscara”.<sup>40</sup> Las preocupaciones respecto a lo que oculta la máscara y a las verdaderas intenciones del recién llegado superhéroe, como las especulaciones alrededor de su rol político, llegan al paroxismo cuando, con el supuesto propósito de protegerlo, aparecen a su alrededor un grupo de copias del hombre murciélago. Los imitadores enmascarados, así, simulan desaparecer detrás de la máscara del superhéroe y acentúan la doble o múltiple desaparición de Batman pues este no solo ha “desaparecido” de su universo ficcional habitual sino que, además, ha perdido el rol heroico asignado por esa máscara y ese universo:

Así, pues, el interior de la casa de alta montaña presentaba el aspecto de una enorme baticueva donde se hubieran concentrado Batman de todo pelaje –gordos y flacos, grandes y chicos– pero la distancia a que se encontraban todos ellos de su modelo, convertía ese intento de imponer el anonimato, de una semejanza, en una feria de diferencias, y, por así decirlo, en una farsa grotesca; como si el país mismo hubiera enviado a competir al mundial de fútbol a un seleccionado de Lautaro o Melipilla (Lihn, 1973: 18).

La distancia entre estas copias chilenas y el modelo, es parte de la degradación y el progresivo emborronamiento que va sufriendo el superhéroe. Todo este despliegue de dobles, infiltrados e imitaciones que ocupa la novela escamotea la idea de individualidad, así permite que la comprensión de las particularidades, tanto culturales como sociales, tenga que remitirse a lo circunstancial y a una identificación lábil basada en el perspectivismo o la oposición. Así, Batman, emplazamiento del heroísmo, de lo estereotipadamente estadounidense y massmediático, pasa a ser una mala duplicación de aquello que supuestamente debería representar. El superhéroe se convierte, de este modo, en un signo de la copia, de lo que no puede relacionarse con un sentido de fijeza o de profundidad. La novela, como medio de falsificaciones, produce un Batman que se enfrenta a la artificialidad de un texto novelístico que subraya tanto su propio carácter no realista como la falsedad maniquea de las aventuras massmediáticas del hombre murciélago.

El Batman que se erige como modelo, y frente al cual los Batman chilenos que intentan imitarlo para encubrirlo –o quizá traicionarlo– no son más que duplicaciones irrisorias, es también el producto de una copia y una alteración del Batman massmediático: el proceso de falsificación, duplicación y degradación entra en una puesta en abismo que produce una especie de vaciamiento de la figura del superhéroe. De esta manera, Lihn resalta la existencia de Batman como una

---

<sup>40</sup> Marcel Mauss, *Manual of Ethnography*, New York, Durkheim Press/Berghahn Books, 2007, p. 78.

concepción textual, como hecho literario, se trata de un sujeto que no obedece a una esencia sino a lo circunstancial, un ente hecho de palabras. El absurdo de la empresa del hombre murciélago en Chile, en contraste con su prestigio audiovisual precedente caracterizado por la victoria heroica, se manifiesta en cada uno de los sucesos de la novela. En medio de una ficción que se enuncia como artificio, lo que prima no es la visión estereotipada o el juicio categórico respecto del superhéroe como representación de lo massmediático estadounidense o del fracaso de su programa “imperialista”. La falsificación literaria del héroe de la cultura de masas hace de la propia novela, en tanto forma narrativa, un espacio para el despliegue del absurdo.

En consecuencia, al trasladar al terreno de la literatura a un personaje massmediático, la novela de Lihn se vuelve no solo la representación de una representación, sino además una falsificación literaria. La novela falsifica a Batman y esta falsificación hace de la novela una constante disputa de falsificaciones, de modo que se pone también en cuestión el prestigio artístico de lo literario. La falsificación múltiple del personaje es, por lo tanto, el producto de esas diferentes lecturas, la inconsecuencia entre expectativa y realidad no solo hace que Batman caiga de su pedestal heroico sino que hace de la novela en sí un efecto del desajuste entre la posibilidad de separar lo civilizado, su pretendida construcción artística desde unos valores finalmente circunstanciales, de lo presuntamente bárbaro.

Era lo previsto: una nueva aventura de rutina y su frustración consiguiente, trenzaba una vez más su destino y el de su incompleto compañero de ruta. ¡Batman en Chile! Una historia que la dejaba fría. El riesgo era de miles de millones de dólares, y alguien entraba en el juego apostando unos centavos (Lihn, 1973: 52).

Este párrafo resalta también el hecho de que las expectativas y las reacciones frente a lo que sucede con Batman muchas veces pertenecen a la perspectiva de Juana Sommers. En este personaje femenino puede verse emplazada la mirada del público o consumidor de las ficciones massmediáticas. Su inicial identificación con los valores “civilizatorios” estadounidenses –en su versión hiperbólica y estereotipada– hace que Juana, al menos en la primera parte de la novela, pueda ser entendida como la versión irónica de un espectador massmediático pasivo, es decir, aquel que no llega a adoptar una posición crítica frente a los productos culturales que consume. Sin embargo, la situación caótica de Chile se vuelve amenazante y el personaje se ve obligado a dejar su pasividad atrás.



De hecho, durante buena parte de la novela se da la búsqueda o la añoranza de unas instrucciones, se anhela que lo escrito aparezca por encima de las confusas versiones orales y que así se esclarezca la situación y que las acciones de los personajes adquieran sentido: “Juana no olvidaba las instrucciones, pero nadie en el palacio de verano parecía encargado de recordárselas” (Lihn, 1973: 85). Ante estas instrucciones “civilizadoras” la mayor parte del tiempo ausentes y que aparecen para confundirlo todo aún más, Juana busca alguna forma de liberación. Busca zafarse no solo de la ideología que ha condicionado la concepción de sí misma y sus acciones, sino que busca una salida al callejón sin salida de un mundo sumido en el sinsentido y la violencia, su decisión es llevar esa violencia y esa falta de sentido hacia las últimas consecuencias: el suicidio. Por supuesto, no debe dejarse de lado el carácter efectista y enfático de esta decisión,<sup>41</sup> una decisión que pretende herir al hombre murciélago y que se suma al progresivo desarme que sufre a lo largo de la obra. El suicidio de Juana se desarrolla, pues, como una afrenta contra Batman –incluso contra su masculinidad– y se lleva a cabo en medio de un parlamento cargado de un gran dramatismo relacionado con el tono irónico que atraviesa la totalidad de la novela:

Batman giró con lentitud hacia Juana que lo apuntaba con su revólver, el cuchillo sangriento en la otra mano.

–Asesina –dijo él, con tranquilidad.

–Maricón –dijo ella, sin ningún énfasis.

–Vámonos ya –dijo Batman, conciliador. –Esta historia no da para más. Todavía es tiempo.

–Para ti –dijo ella bajando el revólver– que eres a tu manera un inmortal de mala muerte (Lihn, 1973: 128).

La degradación que ha sufrido Batman se hace patente en este fragmento de la novela pues, además de que Juana ha perdido todo respeto por la figura anteriormente admirable e impactante del hombre murciélago, y por los supuestos valores civilizatorios que representa, Batman, aunque confiesa su amor hacia la mujer, no es capaz de rescatar o hacer desistir a Juana

---

<sup>41</sup> Con respecto al exceso de los superhéroes, cabe la reflexión de Rojas Pachas: “Promover lo diverso no es inusual en el extraño mundo de los superhéroes, de hecho el exceso es una de las características definitorias del género. Ellos conviven en un universo de músculos inflados, lágrimas masculinas y la exposición al melodrama novelesco. El sentimiento de exageración en historias más grandes que la vida misma, juega un rol crucial en los comics, y Batman trabaja una exageración de sí mismo, en especial como un símbolo que es preferible antes del hombre” (Rojas, 2015).

ante su propia resolución suicida. La escena continúa con la insistencia del fracaso y la desorientación radical de Batman, así como con la insignificancia que implica la muerte de Juana Sommers:

La hermosa asesina se había llevado su pistola al corazón.

–Estoy enamorado de ti, Juana. Eso es todo lo que puedo decirte por el momento.

–Nunca tendrás nada mejor que decir, aunque tuvieras la eternidad por delante. Piénsalo bien, por algo en toda esta historia solo has logrado salvar a una muchachita. Pero, mejor, no pienses. Eso es contrario a tu mentalidad.

–Conforme. Me pregunto ¿qué puede ganar la Gran Sociedad si aprietas ese gatillo?

–En realidad la odio, mi amor –dijo ella– voy a matarla, si así lo prefieres, en mí misma. Pero tendrán que utilizar mi cadáver. La Gran Sociedad puede explicárselo y explicarlo todo, es su fatalidad, yo tengo la mía. Pero, a un tipo inexplicable como tú, nunca se le podrá explicar nada que alcance a comprender con sus dos dedos de frente (Lihn, 1973: 129).

Juana acusa a Batman de su incapacidad para comprenderla y comprender la situación política. En este sentido, Batman es un bárbaro, pues es incapaz de discernir y de razonar, solamente es capaz de captar el mundo en términos maniqueos y de ejercer la fuerza física. No obstante, en este momento crucial de la novela, al superhéroe se le hace imposible actuar y evitar la muerte de Sommers. Es más, Juana establece una relación entre estas incapacidades del hombre murciélago y su país de proveniencia. Ante la imposibilidad de comprender la situación y de actuar de acuerdo a unas instrucciones claras que permitan ubicar dónde se encuentra lo verdaderamente bárbaro y cómo imponer un orden civilizado, Juana Sommers termina por rendirse y matarse:

–Inexplicable y estúpido... Como lo es en la tierra el país en que nacimos, Batman. Igual que tú, yo no comprendo nada, hijo: estamos gloriosamente perdidos.

Dicho lo cual apretó el gatillo. Amorosamente (Lihn, 1973: 129).

Al ubicar la novela de Lihn en las coordenadas de oposición de bandos ideológicos que caracterizaron buena parte del siglo XX, se podría afirmar que aquellos valores, a los cuales en un principio obedecen Juana Sommers y Batman, –los valores de la “Gran Sociedad”, capaces de “explicárselo y explicarlo todo”– pertenecen a una noción particularmente acotada de *tradición occidental*. Esta noción, señala el escritor Ricardo Piglia, puede ser entendida como una apropiación por parte de los estadounidenses durante la Guerra Fría para así oponerse a la influencia de los soviéticos y a sus posibilidades de intervención socialista en el resto del mundo.<sup>42</sup> Si la concepción de *lo occidental* se rescata desde una posición estratégica de interés y poder político, lo que interesa no sería la cultura occidental y sus valores en sí, sino su capacidad de oponerse y prevalecer frente a una aparente *otredad* que pondría en cuestión el proyecto histórico de aquellos valores. No es la realidad cruda ni las formaciones culturales en sí las que importan en esta novela sino su formulación discursiva, su efecto en el mundo en tanto ficciones constitutivas de una realidad que también puede ser leída como textualidad. Es esa pugna de textualidades discursivas, como la que ocurre entre literatura y registro massmediático, el asunto escritural del cual se hace cargo esta obra de Lihn. Desde ahí, desde la disputa de las formas y las posiciones culturales, el escritor ensaya la problemática que vincula y tensiona categorías como las de civilización y barbarie.

En una vuelta a González Echeverría, es posible identificar la “calidad desarticuladora” de la novela en Latinoamérica (González Echevarría, 1998: 68). Lo que hace que la novela pueda ser tal no es la transparencia o la posibilidad de cristalizar significados últimos sino la capacidad de evidenciar e interpelar las construcciones hegemónicas que producen, y que a la vez son producidas, por las articulaciones textuales que desarrolla una cultura en un momento dado.

¿Qué queda para la novela después de *Los pasos perdidos* y *Cien años de soledad*? A todas luces, sólo la ficción. Pero las novelas nunca se contentan con la ficción; tienen que pretender que aspiran a la verdad, una verdad que yace tras el discurso de la ideología que les da forma. Así pues, por paradójico que parezca, la verdad de la que tratan es la propia ficción; es decir, las ficciones que ha creado la cultura latinoamericana para entenderse a sí misma. Lo que queda es la apertura del Archivo o quizá, sólo el relato acerca de la apertura del Archivo (González Echevarría, 1998: 44-45).

---

<sup>42</sup> Ricardo Piglia, *Borges por Piglia*, 2013, en: <https://www.youtube.com/watch?v=5svf4mzbeTc>

El académico cubano desarrolla una investigación de tipo *foucaultiano*, así se aparta del razonamiento filológico que intenta rastrear evolutivamente la aparición de uno u otro tipo de texto o género literario, en su *Mito y Archivo* concibe al Archivo como la acumulación dinámica y no lineal de aquello que permite la legibilidad, y, por lo tanto, también la codificación, de la cultura latinoamericana en tanto manifestación y pugna textual. El Archivo de González Echevarría, más que atesorar los textos de una cultura a la manera de una biblioteca total en la cual se encontrarían todas sus posibilidades de textualización –es decir, de su escritura– puede entenderse como un sistema de legitimación de ese proceso de textualización: “...un proceso de combinaciones repetidas, de mezclas y entremezclas regidas por la heterogeneidad y la diferencia” (González Echevarría, 1998: 53). Para acercarse al análisis de González Echevarría a la reflexión del propio Lihn respecto a su obra, se podría aventurar un vínculo entre el concepto de Archivo y cierta noción de estructura. Así argumenta Enrique Lihn, en su artículo “Sobre el antiestructuralismo de José Ibáñez Langlois”, luego de citar un texto de Todorov:

“El objeto de la actividad estructural no es la obra literaria misma: lo que aquella interroga son las propiedades de ese discurso particular que es el discurso literario. Entonces, cualquier obra solo es considerada como la manifestación de una estructura mucho más general, de la cual no es más que una de las posibles realizaciones”. Por tal razón, tal ciencia ya no se preocupa por la literatura real, sino por la literatura posible: en otras palabras: se preocupa por esa propiedad abstracta que constituye la singularidad del hecho literario: la literaturidad (Zapata, 1997: 397).

Las propiedades del discurso literario, de las cuales escribe Lihn en esta cita, son aprovechadas dentro de *Batman en Chile* como medios para ironizar sobre las prerrogativas sociales vinculadas a esas mismas propiedades. Por otro lado, habría que precisar que la noción de legitimidad escritural, posibilitada por la estructura o por el Archivo, presenta una serie de conflictos relativos a las disputas de autoridad cultural. La cultura letrada, lejos de poder ser leída solamente como promoción ejemplar de los valores de una civilización o cultura, es capaz de revelar sus entrapamientos discursivos así como sus contenciones históricas. La edificación del Archivo, por lo tanto, puede relacionarse a la reflexión de Walter Benjamin en torno al sacrificio y la injusticia social que requiere la creación de bienes culturales:

Todos deben su existencia no sólo a la fatiga de los grandes genios que los crearon, sino también al vasallaje anónimo de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como

éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros”.<sup>43</sup>

Las creaciones culturales, en este sentido benjaminiano, se producen gracias a la diferencia social, a la existencia de la subalternidad. En otras palabras, la marginalización –e incluso la explotación, la colonización o la sujeción– de ciertos grupos humanos o sectores de la sociedad son condiciones para la producción de los documentos de cultura. El ejercicio y la legitimación del trabajo artístico o literario implica, de este modo, la reproducción de una hegemonía social emparentada con el dominio cultural. *Batman en Chile* señala con insistencia esta condición *bárbara* del carácter excluyente de los bienes culturales. En uno de los momentos más intensos de la novela, Batman sueña con Robin, el Niño Maravilla, quien se encuentra en Vietnam. En este sueño, como si siguiera al pie de la letra la perspectiva benjaminiana, Lihn vincula la sofisticación y el genio artístico de tintes heroicos con el exterminio militar y la potencia armamentista:

De pronto, recordó intensamente al Niño Maravilla y lo vio, al mismo tiempo, sentado al piano en un rincón de la Baticueva, en el momento mismo en que Robin –otro detalle onírico pero todavía coherente– se aprontaba, con las manos crispadas sobre el teclado a iniciar un concierto.

Una de las polonesas de Chopin hizo su irrupción en la atmósfera antiséptica bañándola de una especie de aletargantes irradiaciones lumínicas. Como si hubiera descarrillado, allá en el cielo, un vagón cargado de Kryptonita Verde (Lihn ,1973: 81).

En este fragmento, al poner a Robin a tocar una polonesa de Chopin, el narrador inicia todo un episodio cargado de humor negro en el cual relaciona el prestigio de la cultura europea, signada en este caso por la música clásica, con la violencia bélica. La familiaridad de la Baticueva, para la pareja de héroes, es enrarecida no solo por la referencia a las composiciones de Chopin sino también por la asociación entre la extraña luz que ilumina el espectáculo del Niño Maravilla y la “Kryptonita Verde”. Esta referencia al universo narrativo de otro héroe massmediático – Superman, el extraterrestre que cae a la Tierra– resalta el carácter absurdo de este sueño y desfigura las virtudes heroicas de estos referentes estadounidenses:

---

<sup>43</sup> Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, Traducción de Bolívar Echeverría, p.3. en: <https://histomesoamericana.files.wordpress.com/2012/02/benjamin-sobre-el-concepto-de-historia.pdf>

Conmovido, Batman entrecerró los ojos a riesgo de cambiar de sueño, mientras con unas manos de artista que no se reconocía, ajustaba el escote de su camisa de dormir al nacimiento de unos senos a cuyo contacto solo atinó a razonar que simplemente no podían pertenecerle, por razones de principio. Eso era todo. Lo demás, una emoción muy grande relacionada con la música, la presencia de Robin y la necesidad de inyectarle, en cualquier momento, una dosis más elevada de heroína: toda la gloria, todo el valor y toda la belleza de Polonia (Lihn, 1973: 81).

Esta referencia a la *heroína* como droga y el juego de palabras respecto a lo *heroico* da cuenta no solo de la adicción tóxica al poder de las naciones dominantes representadas por los superhéroes sino que, además, junto a la asociación convencional de la música clásica con el refinamiento cultural, lleva al absurdo valores como la gloria, el valor y la belleza. En el sueño, no solo que el hombre murciélago no reconoce sus propias manos, sino que también le crecen senos y se establece con Robin una relación edípica en lugar de la tradicional relación homosexual que se ha querido ver como subtexto a la pareja de héroes. La propia contraportada de la edición de 1973 de la novela señala esta relación, en una referencia directa al lenguaje del cómic, con una burbuja de diálogo que brota de la cabeza del dibujo de un Robin cuyas lágrimas se le escapan del antifaz mientras dice: "BATMAN NO ME QUIERE!!!" (ver Anexos). En otras palabras, la novela también se refiere de manera humorística al discurso psicoanalítico, a la constitución edípica y a la inscripción traumática del sujeto en la cultura (civilización) pues el sueño escenifica una relación de tipo maternal entre Batman y Robin:

En el momento en que esa tempestad musical amainó por completo, sintió que el muchacho avanzaba hacia él y prefirió no sorprenderse cuando lo oyó decir, con una voz de otro mundo:

–Mamá, mamáaa... (Lihn, 1973: 81).

Lihn subraya, en este diálogo que se da entre los superhéroes dentro del sueño, un revés bárbaro y violento como condición de la genialidad artística. La capacidad de conmover a Batman, el perfeccionamiento pianístico que ha logrado Robin, es proclamada como la consecuencia del sufrimiento y el exterminio de los enemigos de la milicia estadounidense en Vietnam. Robin ha querido agradar a Batman (a quien llama "madre") mediante el ejercicio del arte y la guerra:

–Es mi último concierto –sollozó Robin. –Te lo he dedicado desde la inmortalidad, pero ni aún allí creo que viviríamos demasiado. Tú y yo nunca debimos salir de la Baticueva, madre.

–Estoy orgulloso, en cualquier caso, de ti –retrucó Batman. –Ahora eres un artista maduro, dueño de tu propio estilo. ¿Dónde fue que te ocurrió eso?

–En la costa de la provincia de Nghe Se, volando en uno de los aviones de la Séptima Flota, al ras de un bosque de filaos... –Un leprecomio –especificó el muchacho prodigio. –Los bombardeamos durante diez días seguidos, en ocasiones varias veces en el mismo día, hasta que virtualmente no quedó nada en pie (Lihn, 1973: 82).

Este sueño no solo describe la crueldad del ataque militar, también subraya su sinsentido y, además, su fracaso. En la batalla presentada por el sueño de Robin –y como sucedió en la realidad histórica–, los Estados Unidos no salen triunfantes de la guerra de Vietnam. El Niño Maravilla continúa su narración y muestra cómo el inesperado contraataque de un enemigo carente de la tecnología y la parafernalia militar estadounidenses revela que el dominio imperial no es total. La derrota norteamericana que se da en esta batalla repercute en el malestar y el abatimiento tanto de Robin como del hombre murciélago pues, la esperanza de la victoria de los Estados Unidos así como de imponer un modelo político “civilizado” en Chile, parece aún más remota.

–Los ametrallamos –continuó Robin– mientras trataban de encontrar refugio arrastrándose sobre los muñones de sus piernas y sus brazos. Pero aún esos malditos no perdían su puntería.

–Estás soñando, hijo. Piloteaban un bombardero que fue derribado.

–¡Por una lanza! –aulló el niño prodigio, tomando asiento al borde del lecho, con una especie de abatimiento compulsivo, retorciéndose las manos desencarnadas... Las lágrimas de Robin manchaban de sangre las sábanas; y su trasero humeaba, abrasándolas... Como si todo fuera poco, el Niño Maravilla padecía de un complejo de Edipo (Lihn, 1973: 83).

Este sueño de Batman permite examinar la perspectiva burlesca e incluso crítica de la novela de Lihn respecto a la hegemonía cultural. La complicidad entre el arte y la guerra, como productos del dominio cultural, posibilitan la identificación, dentro de la antinomia civilización y barbarie, de un entramado que la propia novela asume como una tensión que no se resuelve. La paradoja de la madurez artística de Robin como efecto de la barbarie y la visión de las manos de Batman ya no solo como armas, sino también como instrumentos del arte, vuelven a ambos personajes instrumentos que representan la guerra y la barbarie imperialista pero que no dejan de

actuar como instrumentos de cultura. Es muy significativo que Batman no formule esta conclusión durante la vigilia pues solo en el sueño y en contacto con lo inconsciente puede admitir que tras su carácter heroico subyace un lado oscuro y bárbaro.

La remisión a lo onírico y psicoanalítico, aunque permite aproximarse al personaje desde otra perspectiva y enfatizar el carácter contradictorio y no unitario de la interioridad humana, no tiene la pretensión de realizar una explicación exhaustiva de la situación o del personaje. *Batman en Chile*, más allá del acercamiento psicológico al hombre murciélago en su contexto ficcional originario,<sup>44</sup> no asume, dentro de su textualidad metadiscursiva, el discurso del psicoanálisis como metalenguaje explicativo sino como uno más de los pliegues discursivos que componen su montaje. Así, el sueño del hombre murciélago implica una impugnación de la novela misma como forma artística o figuración de lo “civilizado”. Se trata de acentuar el carácter paradójico de esta obra literaria pues se asume o es leída como arte narrativo a la vez que su propio texto se critica a sí mismo en tanto palabra literaria heredera del prestigio cultural. Lo literario adquiere de esta manera una articulación como fuerza crítica más que como una forma “elevada” de cultura. Efectivamente, como demuestra el sueño de Robin recién citado, Lihn se burla de las actitudes que ligan el arte con la solemnidad o lo edificante. En tal perspectiva, la propia forma novelística se muestra como objeto y al mismo tiempo como medio de crítica cultural. Así, en la reflexión de Rojas Pachas, la ridiculización de la solemnidad artística en el sueño de Batman hace que la novela de Enrique Lihn asuma elementos de la exageración pomposa relacionada con la estética *camp*:

El pasaje recién transcrito expone lo onírico del oscuro subconsciente de Batman y una saturación del elemento kitsch al desplegar la imagen de su joven compañero tocando piano, vale la pena pensar en el atuendo colorido y a lo

---

<sup>44</sup> Al respecto, Rojas Pachas ofrece un análisis de los orígenes de Batman y de su fracaso en Chile: “Aquel de naturaleza humana a diferencia de sus pares, y que por voluntad propia escoge vestirse como un mamífero alado e hiperbolizar lo gótico con el fin de infundir pavor en el corazón de los que atacan a los débiles y que él observa como una repetición constante y proyección de quienes mataron a sus padres durante su infancia, sin embargo, hay que señalar que en la novela de Lihn, la oscuridad no es unilateral en el sentido propio de una atmósfera ad hoc para los fines del vigilante. La realidad que el escritor edifica y en la cual sitúa la voz protagónica, detenta otro tipo de ilegibilidad, a tal grado que llega a envolver y superar al oscuro personaje de ficción. La realidad se vuelve una pesadilla para un personaje que termina superado por su exceso de pragmatismo. Por ejemplo, la imitación que Lihn hace en su escritura, de los cartuchos-a manera de frases tópicos que permiten diálogos internos de los personajes o marcaciones temporales como elipsis, *flash backs*, *raccontos* o *flash forwards* y desde luego cambios de escenario entre viñetas: ‘mientras tanto’ o ‘en otro lugar de la ciudad’, parecen estar destinados sólo a Batman y no a quienes lo rodean, de modo que su sueño de mundos imposibles jamás retornará a la simpleza del sueño americano, hoy imposible de habitar” (Rojas, 2015).



Peter Pan de Robin, lo cual nos posiciona en una mirada *camp*. Exacerbación de lo afectado y teatral que pone de manifiesto la pomposidad y la sobredramatización de los conceptos, las modas y las imágenes. Una concertina de música clásica con iluminación verde fluorescente de la kriptonita... Hutcheon frente a Sontag concibe el *camp* no sólo como una operación del gusto (como un criterio estético) sino como un complejo proceso de resignificación que a través de un mecanismo paródico transforma los códigos de género en el momento de su recepción (no en su producción) (Rojas, 2015).

Si seguimos esta reflexión, el mecanismo paródico que narra el sueño produce no solo la transformación de Batman en la madre onírica de Robin sino, además, una deformación de lo artístico que ridiculiza la idea de arte como forma de la *alta* cultura. La impugnación crítica del arte y de lo literario, por lo tanto, no solo se logra al evidenciar su revés en la barbarie sino que además la novela asume una estética de lo ridículo y pomposo para desacreditar el prestigio edificador de cierta idea de lo literario y, no obstante, desde esa misma impugnación, sostener el carácter crítico de la escritura literaria. Igualmente, al tratarse de una obra que trabaja el imperialismo, el espionaje, la doble vida, los complots, la rivalidad política y la falsificación discursiva de la realidad, como también la influencia de lo discursivo en la producción de esa realidad; resulta crucial cómo el recurso paródico, o lo *camp* en el caso del sueño de Batman, da pie a toda una reflexión a propósito del ocultamiento que revela, es decir, de la máscara. Así como la civilización puede enmascararse de barbarie y viceversa, la máscara permite que la novela desenvuelva una articulación crítica de sí misma, en tanto documento cultural, pues *Batman en Chile* recurre una y otra vez, como hemos analizado, al enmascaramiento del texto novelístico en una serie de tensiones con otros registros discursivos.

Es más, el enmascaramiento permite pensar en versiones conflictivas de nociones como lo verdadero, lo bueno y lo bello. A tono con el diálogo de esta novela con el arte de vanguardia o frente a ciertos procedimientos críticos de representación, estos valores vertebrales de la cultura entran no solo a discusión sino que su formulación misma se vuelve un terreno de disputa política ironizada por la narración de Lihn. El autor chileno, en este sentido, parece estar articulando algo parecido a lo escrito por Terry Eagleton respecto a la relación entre vanguardia, estética e ideología y cómo su valoración depende del uso que se les pretenda dar a dichas nociones:

La respuesta que ofrece la vanguardia a lo cognitivo, lo ético y lo estético es bastante inequívoca. La verdad es una mentira; la moralidad apesta; la belleza es una mierda. Y, por supuesto, tiene toda la razón. La verdad es un comunicado

de la Casa Blanca; la moralidad es la mayoría moral; la belleza es una mujer desnuda anunciando un perfume. Sin embargo, mira por dónde, están también equivocados. La verdad, la moralidad y la belleza son demasiado importantes como para entregárselas con ese desdén al enemigo político.<sup>45</sup>

Se trata, entonces, de cómo la estetización de la política ejercida por las sociedades dominantes (con el panteón de los superhéroes visto como una de sus formas narrativas), llama a una repolitización de la estética como contrapoder. *Batman en Chile*, sin embargo, ejerce no solo una crítica burlona de la estetización de la política dentro de la cultura massmediática sino que además señala las paradojas de la repolitización de la estética dentro de la forma literaria. Más que mostrar la estética como velo ideológico o como práctica programática o partidista, la novela de Lihn presenta la discusión sobre la estética siempre como un campo de batalla ideologizado o ideologizable, en fin, como disputa por lo que puede (re)significarse como lo verdadero, lo bueno o lo bello. Sin postular la estética o el arte literario como última palabra, la novela de Lihn puede ser leída como una escenificación de esas disputas. Lo bárbaro de la política estetizada o lo civilizatorio de la repolitización de la estética obedecen a fines particulares que, como todo esfuerzo humano que se hace en nombre de algo, puede resultar objeto de crítica o, como en esta novela, de crítica humorística.

---

<sup>45</sup> Terry Eagleton, *La estética como ideología*, Madrid, Editorial Trotta, 2006, p. 454.

### 1.3. El viaje de Batman o la antropología bufa

Puede pensarse, con Josefina Ludmer, que “todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario) [...] la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituyen constantemente) es ficción y que la ficción es realidad”.<sup>46</sup> Siguiendo esta línea de interpretación, es posible comprender *Batman en Chile* como la articulación conflictiva de los distintos regímenes anotados por Ludmer pues la novela de Lihn se presenta como ese intersticio en el cual la realidad cultural y la ficción discursiva se confunden a la vez que se enmarcan dentro de una economía de poderes. De acuerdo con el uso conflictivo de una diversidad de registros discursivos en la obra poética y narrativa de Enrique Lihn, podría relacionarse el viaje de Batman con el de una exploración etnográfica llevada al absurdo. Es decir, en el referente etnográfico operaría una ficcionalización que se interpone entre el investigador y lo investigado y que articula la mirada y el texto de viaje del explorador o científico. La mirada que ordena este registro textual, además, obedece a una configuración heroica desde un prestigio o hegemonía cultural que la novela del autor chileno ironiza. Así, la figura de Batman es la de un sujeto que mira desde una posición de poder a un supuesto *otro* que no solamente le devuelve la mirada sino que, además, lo desarma.

Si Batman, en tanto héroe de una sociedad vinculada con el poder y el dominio mundial, se puede asociar con la exploración antropológica al protagonizar un viaje que tiene un objetivo supuestamente práctico (y neocolonialista) pero que se desvía hacia la ausencia de finalidad y resulta en la imposibilidad de comprender la otredad y, finalmente, a uno mismo; esta posición de poder inicial, en la cual se ubica la mirada colonizadora, puede relacionarse tanto al eurocentrismo como al imperialismo estadounidense. La política narrativa de Lihn impugna dicha posición: no solo emplea un protagonista ridiculizado y estridente sino que además desfigura el registro mismo de la novela en tanto libro de viaje.

En buena parte de la poesía de Lihn, la figura del antropólogo, y sobre todo de su viaje de exploración y del registro textual que le sigue, sirve para poner en tensión textualidad y materialidad social así como para emborronar las fronteras entre barbarie y civilización. Podría decirse que la obra narrativa de Enrique Lihn juega, al menos en el caso de *Batman en Chile* pero

---

<sup>46</sup> Josefina Ludmer, “*Literaturas posautónomas 2.0*”, en Kipus. Revista andina de letras, No. 22, II semestre 2007, pp. 73-74.

también en *La Orquesta de Cristal* y *La República Independiente de Miranda*, con la tensión de las textualidades y los discursos frente a la realidad. En *Batman en Chile*, el trabajo antropológico –el acento científico de su discurso– es ridiculizado por el texto novelístico al ponerlo al nivel del lenguaje massmediático que la figura de Batman invoca y que Lihn también parodia.

Así, el uso que hace Lihn del heroísmo y la acción massmediática, provenientes de la metrópoli norteamericana, también se puede leer como deformación del discurso antropológico metropolitano inscrito en el libro de viaje. El dominio técnico y científico que la novela asocia con Batman y los Estados Unidos se enfrenta a la cultura latinoamericana desde una posición de superioridad. Sin embargo, el pretendido universalismo del discurso científico no escapa al entramado de fuerzas que instituye nociones como las del propio universalismo para, así, procurarse aquella superioridad. En palabras de Ricardo Piglia: “Las ideas y las figuras de la realidad se construyen desde posiciones concretas. Aunque se presentan como neutras y se ofrecen como imágenes de validez universal. Esa trama de relatos expresa relaciones de fuerza” (Piglia, 2014: 35). La institución de discursos de supuesto valor universal, por lo tanto, implica una operación interesada de fuerzas que refleja a la vez que produce una serie de jerarquías y subordinaciones. El asunto de la subordinación cultural, relacionada con aquella “trama de relatos” puntualizada por Piglia, encuentra una articulación en las mediaciones que son condición del trabajo de campo. Lihn experimenta una aproximación poética a estas mediaciones en varios textos:

Los procedimientos propios del trabajo de campo se expanden en *París, situación irregular* (1977). Curiosamente, la reflexión lihniana parte del reconocimiento de la especificidad del discurso literario como construcción o entramado textual, situado en relación intertextual con otros discursos poéticos y teóricos.<sup>47</sup>

Sin intentar establecer una homología total entre los proyectos poéticos de Lihn y su narrativa, aunque, por ejemplo, Edgar O'Hara plantee en *Derechos de autor* la hipótesis de que “la narrativa de Lihn es la extensión de su poesía”,<sup>48</sup> se puede ensayar un acercamiento a *Batman en Chile* desde esta perspectiva. La misión heroica de Batman puede entenderse como una parodia del trabajo de campo y asociarse a la figura del investigador en tanto viajero. De hecho, el

---

<sup>47</sup> Oscar Galindo V., *Mutaciones disciplinarias en la poesía de Enrique Lihn*, Valdivia, Estudios Filológicos n.37, 2002, en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0071-17132002003700014](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132002003700014)

<sup>48</sup> Juan Zapata G., *La narrativa de Enrique Lihn: expresión de un referente cultural complejo*, Chile, Universidad de Concepción, 2008, p. 26. en: [http://letras.uc.cl/html/6\\_publicaciones/pdf\\_revistas/taller/tl42\\_2.pdf](http://letras.uc.cl/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl42_2.pdf)

superhéroe debe identificar el bien y el mal, es decir, está llamado a discernir las coordenadas culturales y morales de aquella tribu o “colonia”, palabra usada varias veces en la novela como sinónimo de Chile, que espera su intervención y a la vez sospecha de ella. Estableciendo una relación con la poesía de Enrique Lihn, es posible aproximarse a la figura de Batman para identificar en el superhéroe la situación del viajero que no consigue efectuar una reflexión sistemática sobre el territorio que recorre:

El motivo del viaje y la escritura de viajeros constituye otra de las claves poéticas de estos textos. Se trata, en todo caso, de una escritura que subvierte las posibilidades cognoscitivas y representativas del libro de viajes tradicional. Al introducir un sujeto en desplazamiento, se subvierte la posibilidad de unidad del saber expresado por el poeta. Quien escribe está de paso por un territorio extraño, y la escritura reproduce de modo azaroso precisamente los enclaves de un lenguaje que no alcanza la mediación de la reflexión sistemática. De ahí el persistente carácter de escritura discontinua y citacional, borradores de un manuscrito (Galindo, 2002).

El viajero-poeta que atraviesa la poesía lihniana encuentra una refracción en la figura del viajero-(no)-héroe de la novela estudiada. Así, el sentido de la escritura en el contexto de una cultura latinoamericana vista como un territorio de (ambivalente) intervención hegemónica adquiere un tono de desengaño y escepticismo que, en el caso específico de *Batman en Chile*, asume una articulación humorística. Escribe Lihn en *El arte de la palabra*: “Kafka predijo la cosificación de las personas, el nazismo; fue un autor de la negatividad. Yo me he querido acercar a eso, pero en un tono bufonesco, festivo” (Zapata, 2008: 39). De modo paralelo, Oscar Galindo halla en la escritura poética de Lihn esta constante apelación al absurdo:

Es en este absurdo cultural y lingüístico que la poesía de Enrique Lihn se sitúa y escribe: “Deténgase el mundo entero quiero verificar mi dirección” (Lihn, 1977: 40). En este escenario, la ciudad lihniana adquiere un carácter abismal. El viajero-poeta se desplaza sin mapas, sin rutas de viaje e, imposibilitado para ensayar una interpretación coherente, va dejando un registro fragmentario de su paso por la urbe. La retórica del exceso y la desmesura que supone la fragmentación informativa atraviesa todos los niveles del texto: palabras cortadas, anotaciones en prosa, caóticos registros de habla y de escritura (literaria, sociológica, periodística) o dibujos construyen un tipo de texto en el que se acentúan las ambigüedades y las múltiples lecturas (Galindo, 2002).

En este sentido, *Batman en Chile* puede leerse como el registro, o esperpento paródico, de una aventura al revés, de un viaje en el cual el objeto-referente hegemónico se desplaza a una periferia que lo deconstruye a la vez que, como en la escena de una muchedumbre de chilenos disfrazados de Batman, esta se falsifica a sí misma en función de ese centro que, así, se descentra: "la casa de alta montaña presentaba el aspecto de una enorme baticueva donde se hubieran concentrado Batman de todo pelaje" (Lihn, 1973: 18). El viaje, como también sucede en varios poemas de Enrique Lihn, se presenta ya no desde una voluntad de conocimiento transparente, sino desde su imposibilidad:

...el viaje, como empresa de conocimiento imposible, introduce la idea del centro como espacio degradado: "Si el paraíso terrenal fuera así / igualmente ilegible / el infierno sería preferible / al ruidoso país que nunca rompe / su silencio, en Babel" ("*Hipermanhattan*" 1979: 20). Excrecencias que la misma cultura hace posibles (Galindo, 2002).

Para continuar con esta reflexión a propósito de la obra poética de Enrique Lihn, cabe destacar que el desplazamiento del viajero y superhéroe desde el centro a la periferia provoca su enfrentamiento a una trama de poder condicionada, a la vez que producida, por una serie de mediaciones discursivas: *Batman en Chile* no enfrenta la realidad latinoamericana y la estadounidense sino sus respectivos estereotipos. Por otro lado, Galindo expone el caso del desplazamiento contrario, de la periferia al centro, y cómo dentro de la poesía de Lihn se produce un registro de dicho viaje que se encuentra intervenido y afectado por el recuerdo de representaciones previas y su correspondiente configuración de imaginarios:

...desmentir en los hechos las mitificaciones culturales del centro y sus proyecciones en la periferia: "París es un desierto para la timidez de los recién llegados, remontando / el curso silencioso de la memoria" ("*María Angélica*", Lihn, 1966: 51). La percepción de otras realidades culturales produce un efecto de "memoria virtual", por medio de la cual el hablante evoca las imágenes culturales que posee de los sitios que visita; en lugar de conocer, reconoce; en lugar de percibir, recuerda. Trae imágenes de la gran Europa que luego no coinciden con la realidad: "El extranjero trae a las ciudades / el cansado recuerdo de sus libros de estampas" ("*Muchacha florentina*", Lihn, 1966: 39). Se trata de un viaje en busca de lo exótico, sólo que al revés; como el antropólogo o el turista europeo llega a América buscando lo exótico, el intelectual latinoamericano llega a Europa buscando su propio exotismo periférico, la "gran cultura", para encontrar una "gran patraña" (Galindo, 2002).

Siguiendo la reflexión que hace Galindo, se puede relacionar la textualidad de *Batman en Chile* con la superposición de una serie de referentes previos. Así, la realidad del viaje se articula de acuerdo a imaginarios preexistentes y la lectura de la novela se convierte en la lectura de una versión de versiones. No solo que la aventura está relatada desde un montaje de discursos trasladados a lo literario (audiovisuales, publicitarios, periodísticos, etc.)<sup>49</sup> sino que el motivo mismo del viaje y de la experiencia ocurrida en un lugar *extraño* o extranjero respondería a una tradición en torno al relato de viajes o al testimonio del viajero también trabajada por la poesía de Lihn. De esta manera, la aventura de Batman, en tanto se relaciona con las tensiones textuales del libro de viajes abordadas por Lihn en varios de sus escritos, da cuenta de una fricción discursiva pues el relato puede ser entendido como registro de otras mediaciones. En este mismo sentido, y a propósito del poemario *Estación de los desamparados*, Galindo escribe:

El procedimiento fundamental es el de la "transcripción testimonial", donde lo distintivo no es el relato de la propia historia de vida, sino la transcripción del relato de otros (Vera León, 1992: 183) o "testimonio del testimonio" característico, por ejemplo, de las relaciones de conquista (Lienhard 1992:16) (Galindo, 2002).

---

<sup>49</sup> El tercer capítulo de *Batman en Chile* se abre con una especie de diálogo desopilante entre distintos periódicos –El Mercurio, Clarín, La Prensa, Puro Chile– que discuten el paradero y las intenciones de Batman y que además revelan sus posiciones políticas divergentes: “La Prensa: –Ese Batman es un enviado del comunismo internacional, que ha venido a Chile para desprestigiar a nuestros poderosos aliados del norte. Puro Chile: –Na que ver. Con todos ustedes se podría hacer una buena tortilla de huevos de oro. Batman es Batman, y qué fue. Sólo lo imaginario es lo real, eso lo hemos practicado nosotros antes de que lo escribieran en las murallas los pericos de la revolución de Mayo. Así conseguimos que triunfara el compañero en las elecciones, a punta de huevos y de imaginación; y gracias a él, por su puesto, y a todos los compañeros, etc.” (Lihn, 1973: 15). Al apelar al discurso periodístico y a su presentación de una realidad ya juzgada, Enrique Lihn estaría ironizando sobre el debate público y político llevado a los códigos del periodismo, a una retórica simplificadora y al enfrentamiento entre consignas previamente definidas. En este sentido, el contraste que se produce a través de esta ironización del lenguaje periodístico dentro de la novela plantea una tensión, mencionada por Piglia al hablar de novelas que emplean el discurso periodístico, entre información (periodismo) y experiencia (novela). Es decir, se da una tensión entre los estereotipos y la circulación de lo “ya sabido” que ocurre en lo periodístico versus la apelación a la experiencia, a la subjetividad y al pensamiento crítico que puede abrir para el lector una novela. En efecto, los textos novelísticos suelen pretender superar el esquematismo de la escritura periodística convencional para mostrar al lector la ambigüedad de la experiencia: *mostrar* en lugar de solamente *decir*. Por otro lado, el decir como sustituto del mostrar puede relacionarse con el exceso de información que, según Walter Benjamin, pone en crisis al relato y a la narración (Piglia, 2012). En fin, *Batman en Chile* podría entenderse como un texto que busca mostrar que lo que puede hacer una novela es intentar mostrar. En ese proceso, la novela de Lihn subraya cómo decir no equivale a mostrar aunque los poderes discursivos pretendan instrumentalizar el sentido de la información.

En otro de sus textos poéticos, *La aparición de la Virgen*, Lihn escribe: "La realidad es el único libro que nos hace sufrir".<sup>50</sup> La comprensión de la realidad como libro, como una escritura por la cual se codifican las culturas y que depende de unos repertorios lingüísticos y que al mismo tiempo produce efectos y afectos en la realidad, es una preocupación que atraviesa *Batman en Chile* en tanto poética que muestra un escepticismo respecto a sí misma. En este escepticismo, sin embargo, se actualiza la posibilidad crítica de esta poética:

...más que en la constatación de la crisis de los "grandes relatos", en la manera como se simula y sintomatiza dicha crisis en un sujeto, que es al mismo tiempo muchos sujetos, y en un lenguaje que es igualmente muchos lenguajes. La exploración poética de Lihn es precisamente una exploración en la última frontera del sujeto romántico, la de su disolución, pero como es sabido la negatividad total de los discursos no es posible, en tanto en el acto de negar se actualizan componentes de la matriz refutada (Galindo, 2002).<sup>51</sup>

La novela protagonizada por Batman presenta al militarismo y el mercantilismo como articulaciones ideológicas, así se vincula a las preocupaciones transversales de la obra de Enrique Lihn, una obra crítica y consciente de las discursividades que condicionan las posiciones de la realidad:

La peculiar concepción de "poesía situada" en Lihn es uno de los elementos que le permiten explorar en el terreno de los problemas de representación del lenguaje poético. Su poesía muestra una clara evolución desde una inicial preocupación por problemas de tipo existencial, pasando por la metaescritura, hasta un lenguaje que indaga en los problemas de la crítica social y política y de los discursos del autoritarismo, siempre en el terreno de las relaciones entre texto y realidad (Galindo, 2002).

Las relaciones entre el texto literario y una realidad que ha sido previamente narrada, descrita o analizada implican, asimismo, una apertura del texto a la contradicción (o a la

---

<sup>50</sup> Enrique Lihn, *La aparición de la Virgen*, Santiago de Chile, Cuadernos de Libre (E)lección, 1987, p. 2.

<sup>51</sup> A propósito de esta negatividad, Galindo también escribe: "La poesía de Lihn realiza una práctica 'deconstructiva' y no meramente 'destruictiva' porque, como ha observado Jacques Derrida (1971), ni en los discursos más destructores es posible encontrar una *ausencia* total del discurso que se pretende negar, no hay proposición destructora que no haya debido deslizarse ya en la forma, en la lógica y en los postulados implícitos de los mismos que ella quería impugnar. En este proceso, el discurso establece su propia *diferencia* y muestra que en todo discurso ningún elemento puede funcionar (como signo) sin remitir a otro elemento. Este encadenamiento posibilita el texto, el que no puede producirse más que en el proceso de transformación de otro texto" (Galindo, 2015).



contaminación) pues el propio trabajo literario tramita con otro tipo de textualidades que hacen posible problematizar la cuestión de la representación:

La exhibición de sus propias contradicciones, de sus dudas sobre la eficacia de la palabra, permiten una ruptura de la literatura como pura inmanencia para obligar a un ejercicio de lectura que despliegue el conjunto de las estrategias comunicativas del discurso poético. Son estas búsquedas las que lo llevan a explorar en otras posibilidades de representación que provienen de discursos y técnicas colaterales a la literatura, dando cuenta de las mixturas y mutaciones que caracterizan la poesía chilena e hispanoamericana actual (Galindo, 2002).

Esta voluntad de mixtura y mutación, relacionada a la apropiación de formas no-literarias de representación, se hace patente en las páginas de *Batman en Chile*. Paralelamente, la novela mantiene el tono irónico de buena parte de la escritura de Lihn y, al mismo tiempo, su escritura complejiza la definición de los géneros literarios:

...la llamada "escritura situada" le hace aparecer muchas veces como una suerte de irónico etnógrafo cuando se enfrenta a culturas ajenas o de investigador social cuando transita por la propia, recurriendo a procedimientos de escritura propios del libro de viaje, del testimonio o del registro etnográfico. Nos enfrentamos así, en diversos momentos que estudiaremos, a una poesía antropológica y cultural, articulada a partir de tensiones y mutaciones discursivas que complejizan la definición del texto poético (Galindo, 2002).

La frustración constante que se produce en el intento por aprehender la nueva realidad del país visitado e incorporarse a ella –condiciones previas a la acción heroica–, produce una exclusión constante que a la vez puede ser vista como una “perpetua refundación”:

...si su poesía situada constata el fracaso del Proyecto Moderno en Occidente y en su periferia –de París a Nueva York, de Nueva York a Nueva Delhi, de Santiago de Chile a La Habana o Lima–, su narrativa alude en forma todavía más específica y directa al problema cultural de fondo chileno e hispanoamericano: un conglomerado de expresiones culturales provenientes de la totalidad de la cultura occidental y donde coexisten precariamente en una perpetua refundación (Zapata, 2008: 24).

Esta refundación, sin embargo, no supone dentro de *Batman en Chile* –si se la lee como extensión del proyecto poético de Lihn– la posibilidad de una nueva armonía social, se trata de la refundación permanente que impone la incertidumbre, el fracaso del proyecto de la Modernidad.

“Si en la tradición literaria el viaje (experiencia etnográfica básica) es preferentemente una aventura de conocimiento de nuevas realidades culturales, el viajero lihniense insiste en la figura del extranjero inserto en una empresa de conocimiento imposible” (Galindo, 2002). Esta imposibilidad se produce también como consecuencia de una fractura comunicativa:

La poesía de Enrique Lihn (1929-1988) se construye desde la conciencia del simulacro que caracteriza los procesos semióticos y culturales de la contemporaneidad. La desconfianza en la palabra, perspectiva desde la que tantas veces se ha leído su poesía, es parte de un proceso más amplio de desconfianza en todo modelo comunicativo. Es claro que su poesía puede ser leída en el contexto de crisis de la modernidad (Galindo, 2002).

El simulacro le permite a Enrique Lihn ironizar y, al mismo tiempo, hacer crítica cultural. El resultado que impone esta actitud crítica de buena parte de su obra se ha intentado leer también desde una especie de carácter “agénérico” de su narrativa (Zapata, 2008, 26). En efecto, al emular discursos tanto de la *alta* como de la *baja* cultura, como sucede en *Batman en Chile*, Lihn produce una textualización de esos otros lenguajes o géneros y hace del propio texto narrativo una forma caracterizada por su impureza e hibridez. Este carácter agénérico de la narrativa lihniense la vincularía con cierto sentido de marginalidad. Juan Zapata sostiene que la obra de Lihn puede entenderse desde algunas características de la literatura menor en el sentido que le dan Deleuze y Guattari a la literatura de Kafka. Así, en Lihn operaría una “doble marginalidad: respecto a las grandes literaturas y, en el caso de su narrativa menor, respecto a la institución Novela Hispanoamericana” (Zapata, 2008: 33).

Si bien esta reflexión puede parecer demasiado categórica, apunta al carácter excéntrico de Latinoamérica respecto al proyecto de la modernidad occidental y al trabajo literario a partir de restos culturales resultantes de dicha relación. Siguiendo esta perspectiva analítica, se podría añadir que la prosa de Enrique Lihn ocupa un lugar marginal dentro de la narrativa latinoamericana del siglo XX pues, desde una literatura que apela al simulacro y la ironía, juega con otros discursos sin asentarse categóricamente en ellos y aborda el estatuto mismo de lo narrativo desde una problematización discursiva. De tal manera, el discurso antropológico o el relato de viajes serían asumidos como restos, como discursos que han pretendido dar cuenta de la realidad sin poder, en el fondo, escapar a la subordinación de fuerzas, a las categorías eurocéntricas, imperialistas o neocolonialistas, a unas formas que en manos de la narrativa de Lihn –por lo menos en *Batman en Chile*– se vuelven objeto de burla por sus pretensiones y por las jerarquías implícitas que las vehiculan.

En tal medida el *flaneur*, la incomunicación, la opacidad del signo y el sentimiento perpetuo de extranjería como una revelación ligada a la finitud, la nostalgia y el proceso de escritura, temas tan caros para Lihn y parte esencial de su producción literaria, no resultan ajenos a esta producción, la cual además conjuga ese otro nivel de su quehacer, el humor estridente, la performance dramática y el histrionismo que subyace en la parodia deformante. Valga la metáfora que el mismo Lihn pone en boca de su versión del hombre murciélago: "[...] en este hermoso país y lo digo sinceramente pensando en usted, las líneas divisorias son imprecisas. Desenmascarar a quienquiera que sea –usted sabrá perdonarme esta ruda expresión– es algo así como pretender pelar una cebolla arrancándole cada una de sus telas" (Rojas, 2015).

Este recurso a la parodia y al humor mencionado por Rojas Pachas es una constante en el trabajo de Lihn que le permite asumir una criticidad particular. De hecho, el escritor chileno inventó al escritor ficticio Gerardo de Pompier, de quien incluso se disfrazaba para protagonizar *performances*, y por medio del cual parodia tanto las críticas que la izquierda hizo de la obra de Lihn, el discurso del modernismo hispanoamericano, así como el pensamiento deconstructivo francés.<sup>52</sup> Al mismo tiempo, en tanto figura humorística que deconstruye la deconstrucción, Pompier en repetidas ocasiones hace patente la imposibilidad de comunicar y registrar la verdad:

Esto es lo que llamó Lihn como “la teoría de la cháchara” en donde llega —quizá en un momento pompiresco— a asemejarse a la “palabra vacía” de Jacques Lacan. Así la explica Lihn: “alude a la palabra, a veces torrencial, del paciente, que no puede decir nada en el orden de verdad que le concierne, acerca de lo que verdaderamente le ocurre; pues esa palabra vacía tiene la función de ocultar la trama y rondarlo, aludiendo constantemente a lo que en ella se oculta” (*El circo en llamas*, 580) (Ayala, 2014).

El juego literario relativo a Pompier puede vincularse con el uso que se hace de Batman en la novela. El fracaso de su viaje a Chile es también el fracaso de los discursos que han intentado emplazar en el viaje del centro a la periferia la posibilidad de hacer un registro sistemático de aquello que se denomina como lo *otro* desde una posición de poder. No hay manera de revelar una verdad incuestionable respecto a la supuesta otredad pues la verdad misma es producida por esas ficciones del poder que se prestan a la “cháchara” lihniana. El superhéroe, por lo tanto, se

---

<sup>52</sup> Matías Ayala, *Teatralidad, sujeto y poesía en Enrique Lihn*, Osorno, Alpha no. 38, 2014, en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22012014000100017](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012014000100017)

convierte en una figura de la impostura y el simulacro, en un significante-disfraz que sus acciones y pensamientos son incapaces de colmar:

Los despojos del hombre murciélago, revelan a un disminuido y confuso Bruno Díaz (en la versión original Bruce Wayne) que resulta en último término el verdadero disfraz o mero receptáculo. Un significante trunco para un mensaje y discurso que no logra ser incubado y menos germinar en este rincón del mundo (Rojas, 2015).

Una de las figuras que mejor muestran el carácter risible, poroso, lábil y a la vez indefinible que caracteriza la realidad a la que debe enfrentarse Batman es Mincho, personaje pretendidamente aristocrático y que además es una figura doble pues se traviste y aparece también como Olivia: “el comienzo de un diálogo entre Mincho-Olivia y el Ángel Caído de ciudad Gótica” (Lihn, 1973: 127). Este personaje doble y de sexualidad diversa (que en el fondo no obedece a la polaridad sexo-genérica pero que simula lo binario) lleva al extremo la ambigüedad con la que ha tenido que lidiar Batman y, junto al espacio físico en el cual aparece –el palacio de verano–, se desenvuelve como el paroxismo del artificio y de la acumulación de restos culturales finalmente risibles por su falta de coherencia.

Además, Batman, en un momento, debate su deseo por Olivia-Mincho y su amor por Juana, lo que contribuye a un mayor enredo. En este punto de la novela, la unicidad del propio Batman, cuya unicidad de entrada no existe puesto que también es Bruno Díaz, se fisura aún más en su preocupación por el extravío que supone su viaje a Sudamérica. De hecho, en este momento de la novela teme convertirse “en una especie de andrógino, mitad Batman y mitad Juana” (Lihn, 1973: 73). Además de este temido tránsito hacia una identidad sexual fluctuante, el palacio de verano, al cual es llevado Batman sin más explicación que el seguimiento “de las instrucciones”; presenta un enrarecimiento en el cual cobra protagonismo un barroquismo arquitectónico inusitado que llega a la deformidad así como una acumulación incoherente de residuos culturales que no muestran unidad sino ambivalencia:

La cadena de asociaciones al respecto incluía el interior de una basílica que fuera al mismo tiempo un teatro de la ópera cuyos distintos pisos alveolados – formando palcos, capillas o comedores– se unían entre sí como los tramos de una vaga y gigantesca escalera de caracol (Lihn, 1973: 57).

Como se lee al inicio de la cita, el escenario aparece ante la mirada confundida de Batman como una cadena de asociaciones. Más que una percepción de un espacio real, lo que se presenta

a la lectura son las asociaciones logradas a partir de un lugar incomprensible que escapa a la sistematización, un palimpsesto cultural absurdo. Sin reducir el viaje de Batman a la oposición simple entre el supuesto pragmatismo estadounidense y un Chile enrevesado y condicionado por sucesivas colonizaciones, Lihn muestra que detrás de las supuestas identidades fijas o los estereotipos culturales existe un choque entreverado de temporalidades, discursos y formas:

Pero esta caverna de lujo, proyectada por una musa refinada y decadente, admiradora de Gaudí (donde solo habría podido oficiarse una misa tan negra como los mármoles que alternaban con cuadros o losanges de distintos colores, en su pavimento artificioso) era, por sobre todo, una inmensa discotheque, seguramente convertible en un antro de perdición [...] como un barco encallado al fondo del océano, que no hubiera dejado de ser el juguete de una corriente submarina. El mobiliario distorsionaba perversamente su funcionalidad. Había sillas que figuraban ángeles semidesnudos en cuatro patas; sillones como pulpos de varios brazos inútiles y adhesivos; sofás suspendidos y bivalvos en que dos o más personas podían encerrarse como en un estuche; mesas zancudas que se apoyaban ora en una pata ora en la otra... (Lihn, 1973, 57).

Además de la duplicidad de Mincho-Olivia o Batman-Bruno, la novela presenta esta multiplicidad de despojos culturales en los cuales podría identificarse una persistencia de lo europeo (incluso de lo grecolatino) como resto polimorfo así como la yuxtaposición que implica la presencia de Batman en tanto producto massmediático de una nueva hegemonía cultural, la estadounidense. La ridiculización de ambas potencias culturales, además de que entre ellas no se presenta un relevo evolutivo sino un choque, se despliega como parodización mutua. Ante la herrumbre y el desgaste de lo heroico europeo (un heroísmo artístico y técnico que tiene como revés la violencia y el exterminio), aparece un Batman decaído, desarmado y degradado. Lihn no ensaya una nostalgia por lo europeo por oposición a lo estadounidense, prefiere presentarlos como imágenes, discursos y restos deformados, incongruentes y dignos de sorna:

Atlantes, pianos de cola, alfombras y gatos persas; paños immaculados de pared en los que se proyectaban viejas películas mudas de terror; cabinas telefónicas en el interior de fragmentos de columnas dóricas [...] estatuas policromas de algunos miembros de la familia de los Borbones enarbolando banderas recamadas de consignas teológicas [...] Eleonora Duse, la Bella Otero, Mata-Hari, la Mistinguette [...] el anonimato prestigioso del álbum de una gran familia decimonónica de una de las colonias más ricas del mundo. Todas figuras de un museo de cera [...] mezclándose, aquí y allá, con los estáticos invitados de eso

que parecía ser el primer comienzo o el último fin de una fiesta indefinible (Lihn, 1973: 57-58).

En definitiva, durante su exploración etnográfica, el superhéroe no halla un *otro* susceptible de una comprensión pretendidamente superior y necesitado de ayuda militar heroica sino que choca con una serie de detritus culturales que han condicionado a ese *otro* así como en el presente él afecta, a la vez que se ve condicionado, por la (ir)realidad que debe enfrentar. Es más, la textualidad misma de la novela ya presenta, en su recurrencia a la figura massmediática de Batman así como en su hibridez estilística, una imposibilidad de asir la realidad inmediata. Por ende, la comprensión de Chile, pero también de sí mismo, y la intervención en esa realidad, a menos que se reduzca a agudizar el caos y lo irrisorio, resulta en una clausura de cualquier proyecto de carácter positivista o funcional. La novela de Lihn materializa “en la escritura los procedimientos utilizados por los medios de comunicación de masas que ‘desrealizan’ la realidad” (Zapata, 2008: 39). Lo que provoca, en fin, esta “fiesta indefinible” en la que se convierte la novela misma, es justamente un estado de ambigüedad que se presenta de modo humorístico. Lo cómico en esta novela de Enrique Lihn, más que como medio de liberación ideológica o de transgresión política, se ofrece como manera de apelar a la artificialidad de la propia novela, a la forma en la cual lo social se escribe y se inscribe en el texto desdibujándose. Así, se despliega el montaje intertextual de un trabajo de ficción consciente de la imposibilidad de aprehender lo real o de agotar los recursos textuales para conseguirlo.

## CAPÍTULO 2

### LA BANDA DE ROCK SOBRECODIFICADA:

#### PUGNAS DISCURSIVAS EN 22 ESCARABAJOS

El interés literario por abordar el fenómeno massmediático suscitado por los Beatles es persistente. Así lo consigna la colección de cuentos titulada *22 Escarabajos (Antología hispánica del cuento Beatle)*, publicada en 2009, pues reúne textos latinoamericanos y españoles escritos entre 1968, año en que la banda británica aún producía discos, películas y apariciones televisivas; y 2009, año dentro de un periodo que continúa hasta la actualidad y en el cual la banda es retomada continuamente a través de reediciones de su trabajo, documentales, videojuegos y una variedad de productos escénicos y virtuales.

Además de reflexionar acerca de la tensión entre lo *popular* y lo *culto*, el abordaje que caracteriza a estos relatos es la utilización de distintas facetas del rock, representado por los Beatles, su producción multimedia y su resonancia cultural, para provocar una serie de relecturas tanto de lo massmediático como de lo literario. Por todo lo anotado, el presente estudio se enfoca en textos que desarrollan procedimientos narrativos a partir de una serie de resignificaciones ficcionales de la cultura de masas y deja de lado trabajos que emplean la referencia massmediática en un sentido más bien poético.<sup>53</sup>

En el caso específico de los textos seleccionados para este estudio, *El Beatle final* (1968), *Rock in the Andes* (1993) y *Degeneración JL* (2009), opera una articulación de pugnas discursivas y disputas de autoridad cultural a partir del uso literario de los referentes y lenguajes massmediáticos. Los autores de estos relatos, Leopoldo Marechal (Argentina), Fernando Iwasaki (Perú) y Roberto Valencia (España), emplean el referente pop/rock para desplazarlo de su articulación histórica y musical original y, de esta manera, abordarlo a partir de las tensiones relativas al discurso oficial, el canon o la idea de la tradición cultural y la traducción. En los tres cuentos se desenvuelve una especie de sobrecodificación (ya sea como malinterpretación o como sobrevaloración) del valor cultural y musical de los Beatles. En el cuento de Leopoldo Marechal se

---

<sup>53</sup> Esto es lo que sucede, por ejemplo, con *Inventando a Lennon* (1997) del poeta ecuatoriano Iván Carvajal ya que evoca la figura de John Lennon para vincular lo histórico y lo poético pero sin trabajarlo desde el relato massmediático relacionado con los Beatles. Tomado de: Fernando Albán y César Eduardo Carrión, *Fulgor del instante. Aproximaciones a la poesía de Iván Carvajal*, 2008, en: [http://www.ivancarvajal.com/images/PROLOGO\\_Fulgor\\_del\\_instante.pdf](http://www.ivancarvajal.com/images/PROLOGO_Fulgor_del_instante.pdf)

discute la preponderancia de la cultura massmediática como cultura única dentro de una sociedad futurista. En el texto de Fernando Iwasaki, en cambio, se parodia la sobrecodificación del rock a partir de la traducción y el delirio interpretativo. Finalmente, en el relato de Roberto Valencia, se ironizan los condicionamientos que impone el canon cultural a sus herederos al extremo de presentarlo como traumático. Así, el abordaje de lo massmediático desde la escritura literaria hace posible una reflexión a propósito de los tránsitos y fricciones que se producen entre estos distintos registros culturales.



## 2.1. *El Beatle final*: la cultura massmediática como cultura única

En *El Beatle final*, Leopoldo Marechal presenta una sociedad del siglo XXIII que ha convertido el desarrollo tecnológico en su manifestación dominante. Es más, la intermediación tecnológica condiciona todas las formas de interacción social y de comprensión de la realidad dentro de este mundo futurista. El escenario apocalíptico de ficción científica que configura este relato puede relacionarse no solamente con una idea apocalíptica del fin del arte sino, además, con la constitución de una cultura única –pretendidamente homogénea e incluso paradisíaca– producida por los dispositivos ideológicos que imponen y son condición del avance tecnológico. De esta manera, la tecnología y el lenguaje científico organizan esta sociedad ficticia de acuerdo a una sistematización extrema, dispuesta en la figura geométrica de un gran octógono, que dirige el uso tecnológico desde un poder imperial:

1.<sup>54</sup> Y sucedió y sucede y sucederá. ¡Muy buenas noches, mundo en la balanza! En Metrópolis la finalista, el Gran Octógono desarrollaba sus actividades como una “central” humanoeléctrica del Imperio. El Gran Octógono era un polígono irregular, ya que sus lados no tenían igual importancia ni longitud en el dinamismo de aquel mundo. Sin duda el lado AB realizaba la función más vital, puesto que dirigía todos los resortes ofensivos y defensivos del Imperio...<sup>55</sup>

En efecto, “el dinamismo de aquel mundo” (Marechal, 2009: 141) acusa una radicalidad tecnológica orientada a lo bélico, aun como instancia preventiva frente a la amenaza de “enemigos actuales o potenciales de la comunidad, ya fuesen internos o externos” (Marechal, 2009: 141). Se trata de una sociedad paranoica que ha hallado en la funcionalidad productiva, más que una justificación, un medio para sostener un aparato de control total basado en la tecnología militarista. Ante la inexistencia de las artes o de medios de entretenimiento y la exacerbación de la pura operatividad material –quizá una parodia de los valores burgueses así como del proyecto de la modernidad–, el conflicto presentado por Marechal se centra en la aparición de una enfermedad

---

<sup>54</sup> Este número “1.”, así como las sucesivas cifras que se presentarán al inicio de las siguientes citas tomadas del texto de Leopoldo Marechal son parte del texto original ya que la narración misma de *El Beatle final* se desarrolla como una enumeración compuesta por otras enumeraciones.

<sup>55</sup> Leopoldo Marechal, *El Beatle final*, en *22 Escarabajos (Antología hispánica del cuento Beatle)*, ed. Mario Cuenca Sandoval, Madrid, Páginas de espuma, 2009, p. 141.

colectiva relacionada con el abatimiento, la languidez, la ausencia absoluta de entusiasmo y propósito vital:

2. Fue posible y es posible y será posible. ¡Yo te bendigo, santa Posibilidad! Aconteció un día en que los habitantes de Metrópolis exteriorizaron los primeros síntomas de una enfermedad secreta, una suerte de “abatimiento pestoso” que nadie había conocido hasta entonces... sus marchitos ciudadanos desertaban de las usinas de metalurgia y electrónica, languidecían junto a los reactores atómicos y se desmayaban en las bases de lanzamiento de la cohetaría interplanetaria (Marechal, 2009: 142).

Un estudio sistemático concluye que la enfermedad no es del “orden psicossomático” (Marechal, 2009: 142) sino que tiene que ver con un misterioso desfallecimiento del ánimo de la población. La enfermedad, por lo tanto, se vuelve incomprensible ya que en esta sociedad solo lo cuantificable puede ser entendido. De hecho, el relato materializa esta concepción numérica dentro de su propia estructuración puesto que se despliega como una enumeración compuesta por otras enumeraciones. El problema de esta plaga incomprensible, entonces, se traslada a una instancia burocrática radicalmente mecanizada. De esta manera, se muestran los procedimientos ideológicos que operan dentro de Metrópolis y que producen la instrumentalización materialista y productivista a la que son sometidos sus pobladores:

...el lado GH del Gran Octógono, cuya función era la de la enseñanza pública, tenía en Metrópolis una existencia que algunos tildaban de “invisible”, ya que había resuelto sus problemas en dichosa totalidad, a saber: a) un lavaje automático de los cerebros para lograr el vacío absoluto, y b) amueblamiento del vacío con las ciencias útiles a la comunidad y mediante robots atiborrados de fichas multicolores (Marechal, 2009: 142-143).

De cara a esta enseñanza pública centrada en la utilidad de las ciencias, la muy temida “enfermedad” produce una grave preocupación pues amenaza con hacer caer a la sociedad en la improductividad. No obstante, esta supuesta enfermedad anímica, más que posibilitar una resistencia consciente o contra-ideológica a los valores de Metrópolis, queda sin explicación, es una amenaza que no puede tratarse mediante los procedimientos habituales de esta sociedad. De hecho, lo que se promueve como posible solución al problema responde a una sugerencia intuitiva de Ramírez (su apellido en español, como se verá más adelante, es un detalle significativo), uno de los técnicos del GH, “en el cual sus colegas venían temiendo un brote anacrónico del Humanismo felizmente superado en Metrópolis desde la Era del Orión” (Marechal, 2009: 143). Lo

que propone el “anacrónico” Ramírez es la construcción de un gigantesco robot-poeta-músico capaz de volverse la expresión de aquella sociedad que ha olvidado la expresión artística.

En otras palabras, la extraña enfermedad obliga a las instancias de poder a no contentarse con la ideologización de las instituciones burocráticas y educativas que mantienen el orden social de Metrópolis. Así, se produce la necesidad (impuesta) de también recurrir al arte para reforzar el control amenazado por la enfermedad colectiva. El asunto fundamental para el presente análisis tiene que ver con la forma de arte empleada por esta sociedad futurista pues se asemeja, por su escala e impacto masivo, a ciertas formas del espectáculo como la música pop y el cine.<sup>56</sup> De ahí que la forma humana elegida para la construcción del robot sea la de Ringo Starr, baterista de los Beatles:

Desde la época glacial en que apareció el hombre, todas las comunidades humanas tuvieron expresión: Grecia en su Homero, Roma en su Virgilio, Israel en su David, los otros pueblos en sus poetas y sus músicos, tal como si los “átomos expresivos” de aquellas felices comunidades se hubiesen concentrado en un “individuo musical” o en un “individuo poético”. Los últimos de la serie dichosa fueron aquellos Beatles o aulladores que hace apenas tres siglos alcanzaron las medallas de sus reyes, los dólares de sus fanáticos y la histeria de sus admiradoras. A Metrópolis le falta un Homero, ¿entienden? (Marechal, 2009: 143-144).

*El Beatle final*, de esta manera, ensaya una articulación irónica no solo de la intermediación tecnológica en el campo del arte sino también de los proyectos ideológicos relativos a la constitución de una cultura oficial que, en este caso, se instala como cultura única. La noción *foucaultiana* de ideología la comprende como la apariencia de la representación, es decir, como un proceso de duplicación en el cual toda forma de conocimiento es sobrepuesta a una representación de cuya inmediatez no se puede escapar y que responde a las relaciones de poder que instituyen y son instituidas por esa representación.<sup>57</sup> En otras palabras, la ideología funciona como una representación determinante del mundo. En el cuento, la música o poesía del beatle mecánico articula las condiciones de existencia de la sociedad de Metrópolis a partir de su

---

<sup>56</sup> Incluso podría identificarse, en el uso de la palabra “Metrópolis” como sinónimo de una sociedad futurista y supuestamente perfecta, una referencia a la célebre y muy influyente película de 1927 dirigida por Fritz Lang que lleva ese título.

<sup>57</sup> Lacan contra Foucault Subjectivity Universalism, The American University of Beirut Arts and Humanities, 2016, en: <https://www.youtube.com/watch?v=VLDPTdVcrvo>

representación ideológica, es decir, desde la referencia a la intermediación tecnológica como forma cultural determinante:

El repertorio del beatle se concentraba en una pieza única, rapsodia o popurrí, que reunía los temas siguientes de la civilización metropolitana: los éxtasis de la inseminación artificial y de los onanismos electrónicos; el goce de las píldoras vitaminosas que no dejan residuos; la tolerancia o rechazo de piezas anatómicas en injerto; la exaltación que producen los mecanismos bien aceitados y el ulular de la cibernética; el gusto de las aceleraciones y faltas de gravitación en los viajes espaciales; la expectativa y angustia de un ataque nuclear inminente desde las bases enemigas del norte; la seguridad insegura de una invasión posible desde el planeta Venus... y, sobre todo, la convicción oficial de que Metrópolis estaba realizando el paraíso científico largamente profetizado en la Tierra desde que se inventó el tubo de Geissler. ¡Y sucederá, lo juro por las barbas en flor del gran Heráclito! (Marechal, 2009: 147-148).

Si bien la necesidad de un poeta electrónico como opción curativa nace de un diagnóstico interpretativo, dicha interpretación surge del entramado social de Metrópolis, de su delirio tecno-utópico. Así, el hecho de utilizar la figura de Ringo como el último emblema de un pasado humanista y de ubicar, desde la lectura retrospectiva, a los Beatles al nivel de Homero, no solo le sirve a Marechal para ironizar sobre la mutabilidad de los contextos que permite la indiferenciación de las jerarquías culturales y la posibilidad de presentar en el mismo lugar a la *alta* cultura y a la *baja* cultura, sino además aprovechar, en un guiño intertextual, la propia ficcionalidad empleada por los Beatles en sus canciones y películas, así como la comprensión generalizada y popular que se tiene de los Beatles. No solo que Ringo Starr es típicamente visto como el beatle más mediocre y anodino, sino que además es quien cuenta con el rol más protagónico y cómico en varias de sus películas, sobre todo en los largometrajes más importantes del cuarteto inglés: *A Hard Day's Night* (1964), *Help!* (1965) y *Yellow Submarine* (1968). Por lo tanto, que la recreación tecnológica de Ringo se convierta en la salvación artística e incluso civilizatoria de una sociedad del futuro podría traer a cuento, además de su tono humorístico, la configuración de ciertos cánones estéticos a partir de los proyectos ideológicos y culturales correspondientes a cada momento histórico. El carácter artificial de este Ringo robótico hace posible llevar al extremo la noción de un arte tecnológico o, por lo menos, atravesado por la tecnología en sus formulaciones discursivas y en sus efectos sociales.

La posibilidad de resolver la realidad en el orden de la representación y la técnica puede relacionarse con la confianza que el proyecto de la modernidad instaló en la razón. El uso que hace Marechal de la exacerbación tecnológica no solo sirve para llevar al extremo la idea de una sociedad burguesa y su crítica sino que, además, junto al uso de un referente massmediático (que resulta remoto dentro del futuro ficcionalizado por la narración) propone una reflexión a propósito de la configuración cultural a partir de restos. Habría que resaltar que, en este caso, el registro de la ciencia ficción proyecta una realidad futura ficticia como una forma de desplazar y problematizar los conflictos del presente desde el cual se escribe. Así, Marechal ubica referentes puntuales del siglo XX, como la música de los Beatles, el entretenimiento massmediático o el lenguaje científico, en un futuro en el cual adquieren otra significación en tanto restos recuperados desde un uso ideológico.

Siguiendo una de las reflexiones de Severo Sarduy dentro de su texto “Lautréamont y el Barroco”; el hecho de recurrir a un lenguaje científico correspondiente a una época distinta –siglo XX– a la cual proyecta esta ficción emplazada en el siglo XXIII, operación que solo puede realizarse de ese modo puesto que el futuro es inimaginable, consigue que la ciencia, en tanto terminología y discurso, se vuelva un depósito lingüístico del “vasto repertorio de la ingenuidad” humana.<sup>58</sup> La ingenuidad, en este sentido, sería una condición permanente del pensamiento humano pues todo discurso empleado en un presente determinado y que responde a sus coordenadas culturales es susceptible de convertirse en residuo cultural más tarde. Su recuperación desde otra temporalidad acepta dicha ingenuidad, incluso juega con ella, pues el residuo ya es incapaz de remitirse a una pretensión de “verdad”: el residuo recuperado apela, por lo tanto, a su propia formulación como discurso o depósito lingüístico. De este modo, la reapropiación simultánea del lenguaje tecnológico y de la cultura de masas en *El Beatle final* despeja a ambos residuos culturales de la posibilidad de responder a la “verdad” de una época, se revela así una tensión entre los valores del humanismo y un condicionamiento tecnológico-discursivo.

Leopoldo Marechal, en efecto, ensaya finalmente una reflexión en torno al humanismo que le sirve para problematizar la mecanización radical de la sociedad. En efecto, se podría mencionar la distinción entre cultura y civilización que hace Bolívar Echeverría en *Definición de la cultura* para ampliar la postura de Marechal. Así, mientras la cultura tiene que ver con lo sublime, lo humano e

---

<sup>58</sup> Severo Sarduy, “Lautréamont y el Barroco”, en *Lautréamont Austral*, ed. Emir Rodríguez Monegal, Layla Perrone-Moisés, Montevideo, Brecha, 1995, p. 117.

incluso con lo trascendente, la civilización en cambio se despliega como una contraposición a la cultura. Su linealidad evolutiva caracterizada por las innovaciones constantes desde el siglo XVIII obedece a un ideal de progreso que se erige como imperativo.<sup>59</sup> Es de este modo que en *El Beatle final*, dentro de la civilización post cultural que proyecta en el siglo XXIII, el Ringo robot funciona pero lo hace cumpliendo con el rol de dominio, o la vuelta a la productividad sin cuestionamiento, que se le asigna desde el proyecto ideológico de Metrópolis:

...no tardaron en gritar la buena nueva o el milagro beatle. ¡Sí, los enfermos del mal Beta curaban instantáneamente! Agonizantes listos ya para ceder al Estado sus riñones transferibles abandonaban los quirófanos con un frenético paso de baile [...] ¡Metrópolis había recobrado la salud! (Marechal, 2009: 148).

El éxito del beatle final es un triunfo de la ideología en el cual opera un sentido de humanidad universalizada y además estetizada por la técnica. Como escribe Terry Eagleton a propósito de la estetización de la sociedad del capitalismo consumista y de cómo lo económico llegó a entretenerse con lo simbólico: “la estetización al por mayor de la sociedad había encontrado su grotesca apoteosis en el fascismo, con toda su panoplia de mitos, símbolos y espectáculos orgiásticos, su expresividad represiva...” (Eagleton, 2006: 454). Es aquel exagerado dominio tecnológico y la estetización de la productividad lo que critica el relato y no tanto el influjo ideológico en sí. Marechal destaca la imposibilidad de un discurso artístico librado de las contenciones ideológicas de una cultura. El arte, como impugnación o como promoción de lo ideológico, no puede leerse sin apelar a la tensión entre representación e ideología. A esto, la relación entre representación estética e ideología, como razona Eagleton, puede producir un espejismo social concerniente a la realidad ideologizada:

Esta ideología de lo estético, reprimiendo la relación contingente y aporética que subsiste entre las esferas del lenguaje y lo real, naturaliza o fenomenaliza la primera, corriendo así el peligro de convertir las contingencias de sentido en procesos orgánicos naturales según el modo característico del pensamiento ideológico (Eagleton, 2006: 61).

Si bien no toda ideología pretende naturalizar o volver orgánicas determinadas prácticas sociales (Eagleton, 2006: 61), el artista o el escritor, al momento de trabajar, ya encuentra una ideología y trabaja en ella, con ella o contra ella e incluso su indiferencia puede leerse ideológicamente. En efecto, la obra novelística del propio Leopoldo Marechal mostró un

---

<sup>59</sup> Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura*, México, Itaca, 2001.pp. 27-33.

compromiso político aliado al gobierno de Juan Domingo Perón y a su promoción ideológica. Es más, en palabras de Graciela Matur, podría decirse que su apuesta estética se desarrolla de acuerdo a aspectos doctrinarios:

Sus tres novelas, *Adán Buenosayres*, 1948; *El Banquete de Severo Arcángelo*, 1965, y *Megafón o la guerra*, 1970, son obras doctrinarias ligadas al peronismo histórico [...] En su segunda novela, *El Banquete de Severo Arcángelo*, es donde el autor ha entrado plenamente, a mi juicio, en el terreno político. Marechal, el poeta depuesto, como se autodenominaba en estos años de ostracismo que siguieron a la autodenominada “Revolución Libertadora”, necesitaba justificar su propia participación en un movimiento execrado o incomprendido por una parte de la sociedad nacional, y especialmente por sus pares, los intelectuales. Al mismo tiempo se propuso desplegar las motivaciones históricas y la sustancia doctrinaria del movimiento, restaurando la conexión originaria entre peronismo y cristianismo. En tercer lugar anotaría como propósito la construcción política de un nuevo momento histórico, hacia el cual llamaba a sus conciudadanos.<sup>60</sup>

Si recogemos este interés de Marechal en el cristianismo, y su asociación con un programa político puntual, podríamos comprender *El Beatle final* como una crítica de la tecnologización de la sociedad “real”. El texto apelaría a la espiritualidad y la afectividad humana como lo opuesto de la mecanización tecnológica. Efectivamente, el sentido de humanismo que se rescata al final del cuento, luego de un apocalipsis producido por el dispositivo tecnológico de esta civilización del futuro cifrado en la “Bomba X”, separa al arte canónico y prestigioso de las formaciones artísticas massmediáticas –como la que representan en el relato los Beatles– que se relacionan o son determinadas por la tecnologización:

Y los habitantes del Imperio, frente a sus receptores, exultaban ante aquel poeta mecánico que rugía y gesticulaba por ellos. Metrópolis entendió así que ya era hora de universalizar su orgulloso dominio. El orgullo es funesto cuando adquiere la forma de un batracio que se infla con sus propias ventosidades, y más aún si la Bomba X estaría y estuvo y estará.

10. Porque la Bomba X ya estaba en las células grises de un físico lleno de piadosas ternuras. ¡Y Ringo debió saberlo y aullarlo en su guitarra electrónica! ¿Qué debió saber el Orfeo de alambre? Que una Bomba X deja con gran

---

<sup>60</sup> Graciela Matur, *El peronismo en la obra de Leopoldo Marechal*, Revista Peronistas, pp. 105-106, en: [http://www.elortiba.org/pdf/Matur\\_Marechal.pdf](http://www.elortiba.org/pdf/Matur_Marechal.pdf)

facilidad el cráneo de un físico para entrar en un ciclotronante ciclotrón... Por eso, cuando la Bomba X estalló y su hongo gigantesco pudo abrirse como una flor de uranio sobre Metrópolis... en su derrumbe, la testa de Ringo fue a dar contra una cabeza de Beethoven recién degollada. El Ángel de la Muerte, que recorría la ciudad, vio las dos caras juntas: la de Beethoven, con su rictus humano que aún retenía la piedra, y la de Ringo, con las aristas y rigideces que le dio la metalurgia. Y en el contraste de los dos rostros entendió el ángel la razón exacta del cataclismo (Marechal, 2009: 149-150).

La mayor valoración que el narrador otorga a Beethoven, o a su manifestación aurática emplazada en la escultura de piedra degollada, quizá no responda a una perspectiva convencionalmente canónica que privilegiaría la *alta* cultura frente a la expresión de *baja* cultura a la que pertenecería Ringo (en este sentido, la paridad entre los Beatles y Homero responde a un juego irónico que resalta la degradación del “feliz” mundo futuro); sino a una crítica contra el arte que se configura desde una oficialidad que emplea los recursos más potentes, en este caso la tecnología, para suspender su sentido crítico y aprovechar lo espectacular e hipnótico de su despliegue. Esto parecería contrario a la politización del propio arte de Marechal, sin embargo, lo que el autor argentino intenta objetar es la exacerbación del dominio tecnológico en detrimento de la expresión y el razonamiento humano no mecanizados.

Si bien el cuento de Marechal parecería plantear una correspondencia entre el fin del arte y el fin del mundo, este planteamiento no deja de estar atravesado por una serie de tensiones. El tema de la disputa por la autoridad cultural entra en juego en este punto del texto. El uso que hace el cuento de los referentes de la cultura massmediática y de la *alta* cultura musical son vistos, así como el lenguaje científico, desde un horizonte imaginario o proyectivo dentro del registro de la ciencia ficción que sirve para caracterizar paródicamente el presente del mundo desde el cual se escribe. No obstante, la representación del poder depende, en primera instancia, de la institución de un poder de representación. El cuento de Leopoldo Marechal, en este sentido, apela al prestigio de la escritura literaria y a un lugar de enunciación latinoamericano para criticar el poder deshumanizante del imperio tecnológico frecuentemente asociado a las potencias geopolíticas mundiales. *El Beatle final* hace explícito este punto de vista latinoamericano, que también podría convertirse en un proyecto autoritario, sin apelar a nacionalidades o rasgos de identidad. El lugar de enunciación asumido por el cuento funciona de un modo estratégicamente periférico pues, además de mencionar las “bases enemigas del norte” (Marechal, 2009: 147-148), quien propone el resurgimiento del arte como respuesta a la plaga de inacción se apellida Ramírez:



...y se le concedió por añadidura otra botella del coñac histórico que se guardaba en el Museo con fines científicos. Y dice la leyenda que Ramírez, esa misma noche, se agarró una tranca sublime que lo lanzó a los bulevares, desnudo como había nacido, y que allí se dio a una exhibición de frescas y perimidas obscenidades. Naturalmente, Ramírez fue alojado en un manicomio de lujo donde acabó sus días apaciblemente (Marechal, 2009: 148-149).

La ubicación geográfica –aunque vaga– que se da de Metrópolis, así como el origen hispánico o latinoamericano de Ramírez, permiten subrayar, además de la amenaza signada por el “norte”, el carácter global o transnacional de la cultura massmediática. El referente empleado, proveniente del rock, al no ser de origen latinoamericano, se remite a la irrupción de la cultura del entretenimiento massmediático, sus condiciones tecnológicas de existencia y su atractivo global. Se trataría, así, de ver en estas formas del espectáculo masivo la posibilidad de resignificarlos desde lo local. En efecto, eso es lo que hace el cuento de Marechal, en tanto texto latinoamericano, como también lo hace, dentro de la ficción, Metrópolis. Mientras los poderosos de Metrópolis deciden emplear la imagen de Ringo para seguir fundamentando los valores de la productividad tecnológica, el autor de *El Beatle final* utiliza ese mismo referente para parodiar esa fundamentación del dominio tecnologizado.

De hecho, la poesía sonora del Ringo robot es un arte que reproduce mecánicamente elementos que ya han sido producidos por el discurso dominante: “El repertorio del beatle se concentraba en una pieza única, rapsodia o popurrí...” (Marechal, 2009: 147). Esta vinculación de lo global massmediático con lo tecnológico civilizatorio opera como una reflexión crítica a propósito del arte técnicamente reproducible, con la supuesta pérdida de *lo humano* en este tipo de arte. Después de todo, la voz “colectiva” y a la vez anónima del robot puede juzgarse como lo opuesto de la voz individual o personal. Esto es lo que logra atisbar el ángel de la muerte en las últimas líneas de *El Beatle final*: cierta persistencia humana en la representación de Ludwig van Beethoven contrapuesta al carácter artificial de Ringo Starr: “El Ángel de la Muerte, que recorría la ciudad, vio las dos caras juntas: la de Beethoven, con su rictus humano que aún retenía la piedra, y la de Ringo, con las aristas y rigideces que le dio la metalurgia” (Marechal, 2009: 150). Aunque en la diferenciación entre Ringo y Beethoven podría identificarse una predilección por parte de Leopoldo Marechal de la *alta* cultura europea por encima de la cultura popular, no podría decirse que se esgrima un fallo categórico al respecto. El cuento presenta la tensión entre ambas. La separación entre Beethoven y Ringo, más que seguir un sentido de degradación cultural, aparta lo humano del artificio tecnológico, sin embargo, ambos aspectos son objeto de una revisión a partir de su

inactualidad compartida, ambos son restos de una cultura autoaniquilada por la hipertecnologización.

Los restos culturales que atraviesan el cuento (Beethoven, Ringo y el registro científico del lenguaje) funcionan como emblemas de esa cultura occidentalizada que lleva al estallido fulminante de la Bomba X. Así, el uso del referente massmediático y su contraste frente a la *alta* cultura que implica la mención de la figura de Ludwig van Beethoven no solo supone una reflexión alrededor de la intervención tecnológica dentro de los lenguajes artísticos, sino que además articula un interés en torno a la configuración cultural en tanto proceso cargado de tensiones muchas veces irresolubles.

A lo largo del cuento, la voz narrativa recurre a otra forma discursiva que también puede ser comprendida como resto cultural. En efecto, la narración se enmarca en medio de ciertas frases que cuentan con un tono que puede denominarse profético: “Y sucedió y sucede y sucederá” (Marechal, 2009: 141); “Y fue posible y es posible y será posible” (Marechal, 2009: 150). Si bien podría verse en el empleo de este tono una referencia al lenguaje de algún libro sagrado o texto profético, su uso se suma a las tensiones que presenta el cuento en el orden de lo tecnológico y lo massmediático. Al igual que dichos referentes, este lenguaje muestra una deformación paródica. Marechal, a través de este detalle del cuento, establece un vínculo con la tradición cristiana pues parece abordar de manera sutil el tema de la salvación del hombre: luego del fin de Metrópolis –o del mundo– provocado por la Bomba X, no hay visos de un nuevo mañana. La pesadilla tecnológica no da cabida a la salvación del alma. De hecho, el cuento acaba con la frase: “¡Yo te saludo, tierra en la balanza, fiel a la cortesía; Que tengas buenas noches” (Marechal, 2009: 150). Puede identificarse en esta voz narrativa un tono humorístico que, en su apelación a la cotidianidad de un público, puede leerse como si se tratara de una referencia paródica a una locución televisiva, radiofónica o, en definitiva, massmediática. A su vez, esta referencia puede enlazarse con una deformación de los discursos religiosos o proféticos que, al igual que los discursos massmediáticos, van dirigidos a una colectividad.

La articulación de una temporalidad mítica, asociada a lo religioso, se hace imposible en esta parodia de un mundo radicalmente racional en el cual impera la productividad material, la tecnología militarista y donde el único discurso que apela a lo afectivo es impuesto desde la tecnologización y la automatización. En Metrópolis no es posible articular temporalidades distintas a las de la linealidad del progreso técnico y la productividad material. De este modo, la textualidad de *El Beatle final*, se despliega ella misma como resto de registros, jerarquías, estilos, lenguajes y

formas culturales que se yuxtaponen y que permanecen en conflicto. Esta tensión, al revelar un mundo cuya conflictividad es motivada por el dominio tecnológico, juega con su apelación a un discurso profético que, sin embargo, se manifiesta de un modo deformado.

A partir de una posible hipertecnologización del mundo, Leopoldo Marechal escenifica la tensión entre la mecanización humana y el pensamiento religioso. Dado un razonamiento exclusivamente práctico e intermediado por el imperio de lo tecnológico; Marechal advierte, desde la parodia, la dificultad de esta sociedad futurista para admitir de un modo tradicional las formulaciones discursivas relacionadas con la revelación religiosa o con la promesa de redención del mito cristiano. Así, la autoaniquilación tecnológica a la que se ve avocada Metrópolis también incluye la pérdida –o por lo menos la distorsión– de las perspectivas y formas discursivas asociadas a lo religioso, a lo profético y a sus temporalidades míticas.

## 2.2. *Rock in the Andes*: traducción y delirio interpretativo

En *Rock in the Andes*, Fernando Iwasaki presenta un conflicto entre el rock y el catolicismo. Además, el cuento se desarrolla en medio de una sociedad amenazada por el terrorismo. El *statu quo* determinado por el catolicismo y el sincretismo popular se opone al supuesto carácter satánico del rock, a un delirio interpretativo que no logra procesar de otro modo la irrupción massmediática de esta música y las imágenes que la acompañan. El trasfondo histórico empleado en el cuento es el ambiente conflictivo y de permanente sospecha y violencia relacionado con el terrorismo protagonizado por Sendero Luminoso en Perú.<sup>61</sup>

En efecto, la obra literaria de Iwasaki suele emplear la realidad histórica y la tradición cultural para establecer un diálogo, y un permanente conflicto, con la ficción desde un tono humorístico en el cual el lenguaje empleado por sus personajes –un coloquialismo pulido y gracioso– cobra una gran importancia. Escribe al respecto José Luis de la Fuente:

La narrativa de Fernando Iwasaki (y por extensión su obra toda) ofrece una ruptura posmoderna del orden; sin rechazar la tradición, esta se canibaliza para crear otro producto. Esa metamorfosis cultural acompaña a una interpretación igualmente cambiante de la realidad, que se enmascara bajo el lenguaje e incluso el tono (el humor, a menudo) pero bajo esa apariencia muestra una problemática oculta de caracteres dramáticos [...] El tono como la lengua y sus

---

<sup>61</sup> “Las acciones senderistas tuvieron básicamente dos finalidades; la ‘propaganda’ de la lucha armada y muchas acciones de sabotaje a los símbolos del ‘viejo estado’. Durante esos años la operación típica era el apagón y los atentados petardistas. Cobraron importancia las acciones de guerrilla urbana, las emboscadas a patrullas policiales y ataques violentos a comisarías [...] Para justificar sus acciones existía un basamento ideológico y político que consistía, en rasgos generales, en una estructura o sistema de actuación que buscaba proporcionar la justificación necesaria al accionar, es decir algo que legitimara los actos terroristas. Por ejemplo, cuando se mataba a un oficial de tránsito lo que se quería señalar era que se estaba en contra del viejo y caduco Estado. Se aniquilaba en forma selectiva como medio de protesta [...] Cuando Sendero Luminoso inició su lucha armada en 1980, no solo sorprendió a todos los sectores políticos y al gobierno, sino que también encontró desprevenidas a las Fuerzas Armadas. Sendero Luminoso logró expandirse debido a la crítica situación por la que pasaba el país y a cómo la población percibía la miseria, el atraso, la exclusión y la injusticia.” Tomado de: Dora Tramontana Cubas, *La violencia terrorista en el Perú, Sendero Luminoso, y la protección internacional de los Derechos Humanos*, en: <http://www.revistapersona.com.ar/Persona25/25Tramontana1.htm>

diferentes variedades dan origen a la creación de otros mundos y de una ilusión que, como el humor, afecta al lector.<sup>62</sup>

El protagonista de *Rock in the Andes* se ve envuelto en una situación como la que puntualiza Luis A. Aguilar. Se trata de un argumento cargado de comicidad pero que sirve para articular toda una reflexión alrededor de los conflictos sociales de una etapa de la historia del Perú. Así, Onésimo Huarcaya, un estudiante tímido y extremadamente ingenuo de Ayacucho, ha sido reclutado por el doctor Choquehuanca, profesor de la Universidad de Huamanga,<sup>63</sup> para ayudarlo en una cruzada en contra del rock puesto que se ha organizado un gran festival de este género musical en el pueblo, amenaza que según el profesor es muy superior a la del terrorismo que incluso llega a minimizar al extremo de la negación:

–Ayacucho era una tierra tranquila, Huarcaya –continuó Choquehuanca–. Aquí teníamos nuestras fiestas, nuestras costumbres, nuestra cultura. Todo eso se está perdiendo desde que entraron los seguidores del diablo. Esos ateos, esos fanáticos, esos enviados del mal y las tinieblas.

–Son los del Sendero, ¿no profe?

–No, no, no, Huarcaya. Está usted muy equivocado. Yo me refiero a esa gente de Lima, a todos esos gringos periodistas, a tanto blanquiñoso de afuera que ha venido a traer cosas que no son nada cristianas, oiga. Los Lumis estaban tranquilos en la universidad y yo nunca he tenido problemas con sus dirigentes, pues. El peloteo empieza con las radios nuevas, la televisión y la discoteca que abrieron en la calle Castilla. Ahí arrancaron las desgracias, Huarcaya. Ahora el diablo nos tiene cogidos del pescuezo. ¿Me ha comprendido, jovencito?<sup>64</sup>

El profesor culpa directamente a la presencia del rock de la pérdida de las costumbres propias del Perú andino. Además, asocia la música roquera con una fuerza diabólica opuesta a la fe cristiana y a sus códigos de conducta. En esta reacción de Choquehuanca es posible identificar la disputa por la autoridad cultural, entre el catolicismo y el rock, como uno de los asuntos centrales

---

<sup>62</sup> Luis A. Aguilar Monsalve, *Fernando Iwasaki y Libro de mal amor dentro de la nueva literatura hispanoamericana*, Río de Janeiro, Ensayo presentado en el Congreso Internacional de LASA, 2009, en: [http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia\\_archivos/Luis\\_Aguilar\\_Monsalve.pdf](http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Luis_Aguilar_Monsalve.pdf)

<sup>63</sup> Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso, fue catedrático de la Universidad de Huamanga en los años 60' y allí realizó una serie de trabajos de infiltración comunista (Tramontana, 2009).

<sup>64</sup> Fernando Iwasaki, *Rock in the Andes*, en *22 Escarabajos (Antología hispánica del cuento Beatle)*, ed. Mario Cuenca Sandoval, Madrid, Páginas de espuma, 2009, p. 43.

del relato. Por medio de la descripción que inicia el cuento, Iwasaki muestra cómo durante siglos el poder de la Iglesia ha naturalizado una visión del mundo que produce una cierta comodidad intelectual pues permite contar con una lectura ya dada de la vida humana y de la realidad. Así, al inicio del relato, mientras se dirige a la casa del profesor, el protagonista observa cómo el paisaje mismo de Ayacucho está ocupado por emblemas religiosos. La injerencia de la Iglesia en la vida cotidiana de este pueblo incluso puede olfatearse, apela a todos los sentidos: “Onésimo Huarcaya miraba las tejas de barro y el afilado perfil de los cerros que corrían detrás de las torres de las iglesias. Ayacucho olía a lana y a pintura de retablo fresca, daba gusto estar así. De pronto Choquehuanca abrió la puerta” (Iwasaki, 2009: 41). Apenas entra en contacto con Onésimo Huarcaya, el profesor Choquehuanca, su apellido alude quizá al *choque* del rock con lo cristiano que enfrenta su personaje, le impone una interpretación de la música rock que no quiere admitir ninguna otra postura al respecto:

–¿Sabe lo que es la música rock, Huarcaya?

–Será pues su música de las rocolas, ¿no?

–Peor que eso, jovencito. El rock es la música del diablo y por su culpa el mundo está ahora al revés, Huarcaya: los hombres parecen mujeres y las mujeres parecen hombres. ¿Nunca ha ido a la discoteca de la calle Castilla? (Iwasaki, 2009: 44).

En tal perspectiva, la descripción de la biblioteca de Choquehuanca, en la cual Onésimo recibe sus instrucciones, se despliega como una parodia de la instancia del conocimiento ejercido como poder. Iwasaki presenta una versión cómica de lo inabarcable de aquel “Gran Otro (A)” de la biblioteca total de la que escribe Severo Sarduy (Sarduy, 1995: 116), pues se trata de una biblioteca caracterizada por la porosidad y el desorden. En el estudio de Choquehuanca se confunde lo *bajo* y lo *alto*, lo *culto* y lo *popular* sin una jerarquía definitoria y que incluso, quizá por su cualidad proliferante, se vuelve una especie de residuo cultural, un empolvado desecho que guarda las representaciones textuales del mundo a la vez que ocupa e interviene en ese mundo a partir de su propia y atropellada materialidad:

La sala era oscura y desordenada. Los libros se habían ido amontonando en repisas y estanterías hasta invadir los muebles y el suelo, donde la docta biblioteca del profesor se confundía entre latas vacías, periódicos viejos y medias sucias. Seguro que Choquehuanca no había pasado un trapo por ahí durante años, pues la capa de polvo tenía un espesor considerable. Onésimo hundió más su cabeza entre los hombros a la hora de sentarse y miró cohibido

a su anfitrión como si aguardara la respuesta del oráculo o un presagio fulminante (Iwasaki, 2009: 42).

Ante el ejercicio de este poder “docto”, o aparentemente legitimado desde la institucionalidad universitaria y el saber letrado, Onésimo es incapaz de oponer resistencia o de cuestionar, ni siquiera en su fuero íntimo, al profesor. Es más, resulta cómico que Onésimo obedezca al profesor aunque el conocimiento que fundamenta su poder en realidad se configure desde una biblioteca caracterizada por el desorden, que está pobremente iluminada y que no podría fundamentar una reflexión sistemática. La biblioteca, además, se encuentra empolvada puesto que si la verdad es algo preexistente, el cuestionamiento lector se vuelve innecesario. Sin embargo, la postura crítica que presenta el cuento de Fernando Iwasaki se refiere precisamente a cómo el profesor requiere solamente de la impostura para poder ejercer un poder que se muestra como letrado y fundamentado pero que, en el fondo, revela una posición de dominio arbitrario. En este sentido, la interpretación delirante de la música rock como manifestación supuestamente satánica también tiene que ver con el pensamiento poco riguroso del profesor Choquehuanca y cómo esta negligencia intelectual es representada por medio de su biblioteca caótica y sucia.

De hecho, el mismo nombre de Onésimo podría servir como un juego de homofonía con la palabra “enésimo”, es decir, como una referencia irónica a las masas manipuladas por la arbitrariedad de los poderes como los que representa Choquehuanca: un poder que se disfraza de letrado y que apela a los valores del catolicismo para imponer sus dictámenes. En el cuento, Onésimo es caracterizado como un “cholito” que escucha huaynos, que habla un castellano andino y pronuncia frases de admiración o miedo en quechua. Su caracterización puede ser leída como una referencia a las imposiciones culturales de la colonialidad, a la persistencia de ciertos elementos de una cultura indígena que ha sido inferiorizada y que, como se entiende en el cuento de Iwasaki, está sujeta al poder asociado a lo blanco y letrado que articula la institucionalidad del conocimiento.

Desde esta línea de reflexión, es posible entender cómo, frente al imponente profesor Choquehuanca, Onésimo se siente absolutamente disminuido y subordinado. Su propio pensamiento se muestra no como una posibilidad de liberación o crítica, sino como lo que parece que ya ha sido dominado por la mirada letrada, por el ojo lector que ha decodificado lo pensable puesto que el régimen de lo pensable es articulado desde lo que Onésimo identifica como una biblioteca hegemónica. Para Onésimo no importa que la biblioteca de Choquehuanca no sea realmente hegemónica, pues no es capaz de discernirlo. Para él, el profesor Choquehuanca

representa un poder que se encuentra más allá de cualquier cuestionamiento: “Onésimo sabía que los ojos del profesor lo examinaban como carbones encendidos, como si le atravesaran el alma, como si le estuviera leyendo el pensamiento” (Iwasaki, 2009: 42). Aunque esta actitud de Onésimo pueda entenderse como una forma de sugestión, da cuenta de cómo la reproducción del poder letrado también se sirve de una serie de apariencias. El doctor Choquehuanca no solo simula el ejercicio del saber letrado sino que, a partir de ese simulacro, instituye su propio poder sobre Onésimo.

El deber que el profesor impone a Onésimo, personaje finalmente instrumentalizado y manipulado, es entender el rock. Onésimo debe traducir las letras de las canciones e identificar los subtextos supuestamente diabólicos de esta música para así poder combatirla mejor y lograr la cancelación del festival de rock de Ayacucho que agruparía algunas de las bandas supuestamente más relacionadas con lo demoníaco: Black Sabbath, Led Zeppelin, AC/DC, The Rolling Stones, Kiss y Electric Light Orchestra (más tarde se confirma la participación de John Lennon, la figura más temida por Onésimo debido a la influencia de la música de los Beatles en todo el rock posterior). Para Onésimo, la misión encomendada por Choquehuanca resulta irrenunciable. Además de la obediencia ante la posición de poder del profesor, Onésimo es introducido a un producto cultural que le es completamente desconocido y ajeno: el rock y sus letras en inglés, idioma que ignora y en el cual deberá ser instruido como parte de su tarea. Choquehuanca le dice a Onésimo:

Más antes se armaba la procesión y se acababa el problema, porque a la Virgen y a los santos les gusta el charango, la quena y la guitarra. Pero hoy el demonio controla el mundo y nos manda sus legiones para descubrirse. Como católico y ayacuchano usted tiene que hacer algo (Iwasaki, 2009: 44).

Además de encubrir los actos terroristas de Sendero Luminoso, organización con la cual Choquehuanca parece no tener conflicto alguno o ante la cual sospechosamente no sostiene ninguna crítica, la estratégica demonización del rock implica una necesidad de excluir las influencias extranjeras o, más bien, de emplear la (sobre)lectura de dichos referentes con fines propios. Paralelamente, el profesor ayacuchano defiende el imaginario popular andino, la música folclórica y el catolicismo de una forma nostálgica y esencialista que teme perder el control (finalmente ilusorio) del imaginario social; una postura quizá paranoica y relativa al choque de referentes culturales con distintas procedencias y articulaciones estilísticas que son asumidos a partir de unas marcas de diferencia cultural signadas por el empleo del idioma inglés y por los supuestos mensajes ocultos de los temas musicales.



Es más, poco importa que el origen del rock (fusión de la música negra y de la europea) pueda asociarse en su carácter híbrido al de la música mestiza latinoamericana y el hecho de que también responda a un marco cultural determinado por el catolicismo y del cual no puede zafarse. De este modo, el relato se desarrolla como el escenario de una lucha por la hegemonía cultural e ideológica ante la emergencia de un mundo de referentes massmediáticos capaz de afectar la referencialidad naturalizada de la cultura católica tradicional configurada desde la conquista española.

Además, esta comprensión se realiza desde una lectura interesada que quiere inscribir en el rock una otredad no solo amenazante sino además diabólica. Efectivamente, uno de los intereses estéticos y narrativos persistentes de Fernando Iwasaki, en tanto autor peruano (de una familia con raíces en Japón, Italia y Ecuador) residente en Sevilla, son los procesos de resignificación e intercambio que ocurren entre varias culturas o sociedades. El autor de *Rock in the Andes* ha tratado esta preocupación en varias ocasiones a partir de la reflexión sobre la música popular, la educación sentimental de una época y su relación con el poder de la institución religiosa:

Ignoro si fue por ambigüedad ibérica o reduccionismo peruano, pero la mayoría de composiciones que llegaban de España eran susceptibles de ser cantadas en misas, convivencias, vigiliyas y retiros, mas solo después de realizar las operaciones mentales correctas. Es decir, dando por hecho que toda manifestación amorosa o de íntima sensualidad eran en realidad expresiones de arrebatado misticismo y amor fraterno. Algo parecido –en suma– a lo que hizo la dictadura franquista con *Mogambo* y con casi toda la poesía de San Juan de la Cruz.

Así fueron convertidos en autores de música sacra Massiel, Julio Iglesias, Basilio, Raphael y José Luis Perales, pero especialmente Mocedades.<sup>65</sup>

En este mismo sentido, aunque entre rock y catolicismo no exista una oposición de fondo, la creación de este antagonismo se refiere al poder de manipulación y de (re)creación de constructos culturales con el que cuenta el discurso que opera de modo hegemónico. El profesor Choquehuanca, además de agente de un grupo de poder específico, pues se le pueda adjudicar el encubrimiento de las acciones terroristas, opera desde un posicionamiento ideológico que vela por unos valores naturalizados. La pugna en contra de influencias culturales interpretadas como

---

<sup>65</sup> Fernando Iwasaki, *El descubrimiento de España*, Lima, Santillana S.A., 2008, p. 69.

malignas se hace más desde una oposición maniquea frente a lo massmediático que como una defensa rigurosa o programática de lo andino. El enemigo no es solo la música en inglés, sino también la progresiva intervención de la tecnología comunicacional en las vidas cotidianas y la presencia en Ayacucho de una ola de extranjeros debida al festival de rock (o más bien, aunque el profesor no lo mencione nunca, a la investigación respecto a los crímenes y hechos a cargo de Sendero Luminoso):

Reconoció a varios gringos que daban vueltas por la provincia haciendo preguntas, a los oficiales que acababan de llegar de Lima y a un montón de gente rara que seguro se alojaba en el Hotel de Turistas, “esa sucursal de Babilonia”, como decía el doctor Choquehuanca. Onésimo sentía miedo y repugnancia... (Iwasaki, 2009: 45).

Por otro lado, resulta particularmente significativo el hecho de que en este relato de Fernando Iwasaki no exista una discusión explícita a propósito de lo artístico, como sí existe en *El Beatle final* de Leopoldo Marechal. Lo que en realidad ocurre dentro del relato es una imposición desde la impostura del poder letrado que anula la posibilidad de una reflexión en torno a lo poético (entendido como la configuración de la creación textual). Dentro de una reflexión de Michel de Certeau en torno a la lectura, es la intersección de la obra textual con el marco social de lectura aquello que caracteriza, o más bien condiciona, la actividad lectora: “La lectura se sitúa en el punto en el cual la estratificación social (relaciones de clase) y las operaciones poéticas (las construcciones de un texto del practicante) se intersectan.”<sup>66</sup> En el cuento, las estructuras de poder social, puntualmente: la parodia de la institucionalidad del conocimiento universitario encarnada por el profesor Choquehuanca, hace de la comprensión interesada del rock una necesidad que se impone desde esas relaciones de clase y que intentan capturar lo poético, domesticarlo de acuerdo a sus fines.

Efectivamente, *Rock in the Andes* ironiza acerca de la dificultad para identificar lo azaroso, lo arbitrario e incluso lo que carece de significado definitivo en ciertas manifestaciones artísticas o sociales. El cuento presenta en la mirada analítica de Onésimo, a su vez sobredeterminada por el poder supuestamente tutelar de Choquehuanca, una necesidad impuesta de interpretar. Identificado con el saber letrado que percibe en la figura del profesor, Onésimo asume que la interpretación de mensajes ocultos y diabólicos es la manera correcta de procesar esa música que

---

<sup>66</sup> Michel De Certeau, “Reading as Poaching”, en *The Practice of Everyday Life*, Los Angeles, University of California Press, 1988, p. 172.

no conocía. Si bien toda manifestación social es susceptible de alguna interpretación, aunque en el fondo pueda presentarse irreductible, Onésimo es víctima de un delirio interpretativo que asume sus interpretaciones no como una versión de la posible verdad sino como una verdad que no consiente cuestionamientos:

Allí descubrió que los Beatles –un siniestro grupo disuelto en 1970 y que había influido en todas las bandas de rock posteriores– fueron quienes en realidad originaron el sendero tenebroso del pecado satánico [...] los Beatles habían declarado que el cristianismo desaparecería y que ellos ya eran más famosos que Jesucristo. Onésimo se persignó y anotó la fecha del número en su cuaderno Loro bendecido por el padre Tobías: “March 21, 1966: John Lennon su hijo del diablo es”. ¿Quiénes eran esos Beatles, *zupay pa guagua*? (Iwasaki, 2009: 52).

La narración de Fernando Iwasaki puede leerse, en este sentido, como una parodia del análisis literario, de la exégesis cultural e incluso de la escritura en tanto forma cultural relacionada con el prestigio y el privilegio, con cierto carácter hegemónico de lo que se consigna como texto. Como se lee en la cita, el cuaderno que ha sido bendecido por un sacerdote permite pensar en el privilegio de lo escrito, en la consagración y el poder que se asocia a la escritura en contraste a la oralidad. Es más, lo que el personaje anota, temeroso, es una advertencia: la breve nota sobre un Lennon diabólico puede entenderse a partir del carácter imperativo que puede ejercer lo escrito. En cualquier caso, Onésimo, obediente al poder institucional que ubica en el profesor Choquehuanca, no se dedica a una verdadera interpretación del rock sino que se ocupa de reconocer lo que Choquehuanca le ha impulsado a reconocer en las letras de las canciones: mensajes satánicos. Esta deformación cómica del análisis literario, del estudio cultural o, simplemente, de cualquier tipo de investigación, revela cómo muchas veces estos análisis se ven obligados a dejar de lado una serie de elementos para concentrarse en otros y así poder llegar a conclusiones. En efecto, el asunto de la sonoridad del rock, sus orígenes históricos o sus vínculos con otros géneros musicales y otras manifestaciones artísticas, por ejemplo, son totalmente obviados por Onésimo y por Choquehuanca.

A través de estos dos personajes, Iwasaki ironiza sobre la manera en que las imposiciones interpretativas son capaces de vehicular lecturas de lo social, cultural y artístico con finalidades ideológicas. La posibilidad de que las canciones (obras) interpretadas no respondan verdaderamente a un complot satanista nunca es contemplada por los personajes; Onésimo está convencido de que el rock equivale al mal y el narrador nunca muestra los verdaderos pensamientos del profesor. El cuento interpone entre público y obra una contención interpretativa

que determina lo legible y las formas que lo legible es capaz de adquirir. En la figura del profesor Choquehuanca se emplaza una pedagogía que no solamente delimita lo que sería bueno o malo para el público consumidor-lector (encarnado por Onésimo Huarcaya) sino que impone o defiende un modelo cultural dentro del cual el público no tiene cabida más que como entidad pasiva a la que la élite debe educar y a la vez “proteger” de la supuesta vulgarización mediática. Como escribe Michel De Certeau:

Esta imagen del “público” no se hace explícita usualmente. Sin embargo, está implícita en la prerrogativa de los “productores” dedicados a *informar* a la población, esto es, a “dar forma” a las prácticas sociales. Incluso las protestas contra la vulgarización o la vulgaridad de los medios a menudo depende de un reclamo pedagógico análogo: inclinado a creer que sus propios modelos culturales son necesarios para la gente con la finalidad de educar sus mentes y elevar sus corazones, la élite, desencantada con el “bajo nivel” del periodismo o la televisión, siempre asume que el público es moldeado por los productos que se le imponen (De Certeau, 1988: 166).

En la actuación del profesor Choquehuanca puede identificarse una actitud similar a la de esta operación *informativa* descrita por el texto de De Certeau. El profesor de Onésimo no abre ningún debate o alguna forma de argumentación referida a la desacreditación del rock como arte o forma de entretenimiento. Simplemente se ubica en una posición de juez y aborda el rock como una música calificada de antemano como infernal. En *Rock in the Andes*, no se opone el rock a otros estilos musicales caracterizados como edificantes, más elevados o de mayor valor. Los personajes del cuento no establecen una discusión sobre jerarquía artística sino un juicio que desacredita lo que no aparece como propio o local, instancias que automáticamente son valoradas por encima de lo pretendidamente ajeno.

De modo paralelo, habría que destacar que el desentrañamiento cultural que exigió, y sigue exigiendo el fenómeno de los Beatles (en definitiva, 19 de los 22 cuentos reunidos en *22 Escarabajos* pertenecen al siglo XXI), va más allá de la música y en muchas ocasiones se convierte en sobreinterpretación. En este sentido, como señala De Certeau, la prerrogativa de aquellos que pretenden “dar forma” a las prácticas sociales, en ocasiones los obliga a recurrir a la interpretación engañosa de los fenómenos masivos para así ubicarlos como un asunto de “bajo nivel” que, de esa forma, se vuelve objeto más de un juicio previo que de una apreciación reflexiva. En el cuento de Fernando Iwasaki se juega con una satanización del rock que rebasa el hecho de otorgarle un “bajo nivel” ya que se lo asocia directamente con lo nocivo y pecaminoso. La sobreinterpretación

estaría en la capacidad de producir la degradación de Ayacucho y del Perú que Choquehuanca le atribuye al rock.

Por su parte, Guillermo Cabrera Infante<sup>67</sup> ensaya una aproximación a la comprensión del fenómeno massmediático de los Beatles, subrayando su complejidad, dentro de su colección de textos titulada: *O*. Es precisamente la complejidad suscitada por la irrupción massmediática de esta agrupación musical la que le ha otorgado una serie de sobrecodificaciones como la que emplea Fernando Iwasaki de manera paródica en su cuento. El escritor cubano elabora una lectura del trabajo y de la imagen de los Beatles a partir de nociones como las de símbolo nacional, las tensiones de los diferentes públicos del mundo frente a las modas cosmopolitas, o los comportamientos sociales relacionados con el gusto popular y cierto sentido heroico de la importancia de la cultura juvenil en los años 60', todo esto a su vez vinculado a los medios masivos y la idea de carisma. Como muestra Cabrera Infante, el rock y sus figuras pueden ser abordados de maneras múltiples y provocar una serie de aproximaciones a temas que no están reservados a la *alta* cultura y que, por lo tanto, muchas veces permiten su sobrecodificación:

El poder de los Beatles es no solo financiero o melódico, también son como una suerte de sucedáneo de los símbolos nacionales [...] un sustituto de la realeza (en muchas partes del antiguo imperio los Beatles comparten el trono con Isabel II) y encarnación de uno de los mitos de la raza, el *arbiter elegantiarum* sajón que aparece una y otra vez en la historia de Inglaterra: el folklórico escocés Andrew que dio su nombre al dandy y sus avatares históricos [...] Como culminación, los Beatles no solo influyeron profundamente en la moda sino en el *modus –vivendi* y *operandi*. Cuando John Lennon declaró: "Somos más populares que Cristo", estaba más enunciando un hecho que vanagloriándose. Pero también estaba cometiendo un peligroso *hybris*. La frase por muy poco no fue otras *famous last words*, y aunque los Beatles se involucraron en el capullo cacofónico de las grabaciones [...] esa declaración estaba pidiendo un ajuste de cuentas. Por su puesto, la *vendetta* se cumplió en el preciso momento que se hicieron de nuevo visibles.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> El escritor cubano es uno de los autores que más han influido en la literatura de Fernando Iwasaki. Además, vivió en la ciudad de Londres durante los años 60' y participó del movimiento cultural del llamado *Swinging London*. De hecho, fue el autor del guión de la película psicodélica *Wonderwall*, de 1968, con banda sonora compuesta por uno de los Beatles: George Harrison.

<sup>68</sup> Guillermo Cabrera Infante, *O*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España (Biblioteca Premios Cervantes), 1998, pp. 22-23.

La satanización paródica del rock en *Rock in the Andes* le otorga a la preminencia musical de este género y a la incidencia cultural de los Beatles, una sobrecodificación signada por la necesidad de una especie de revancha cultural. Choquehuanca trata de defender lo local-nacional al ver en el influjo mediático del fenómeno beatle (que, como plantea el propio cuento, supera el ámbito de la década de 1960 a la que se refiere Cabrera Infante) una encarnación del peor de los males. Así, esta defensa se hace a partir de las estrategias de poder emplazadas en la figura del profesor y todo lo que representa: institucionalidad, dominio letrado, colonialidad y, además, oportunismo político.

En definitiva, la dificultad para problematizar lo artístico (en el cuento: el rock y sus letras) más allá de las definiciones impuestas por las instancias del poder cultural (el profesor Choquehuanca y su defensa del catolicismo), implica una defensa de lo que se instituye como verdadero y fundante desde esa posición interesada. La hegemonía cultural condiciona la realidad social de Ayacucho pero esos condicionamientos no son materia de cuestionamiento puesto que la hegemonía y su régimen de autoridad cultural los postula como incuestionables. Opera, de este modo, una jerarquía de la lectura desde la cual ciertos elementos culturales son investidos de valor y otros excluidos de la discusión cultural. Esto se podría poner en relación con lo anotado por Nelly Richard:

La presuposición canónica de lo que la tradición estética reconocía universalmente como arte debe hoy reformularse bajo la presión de los múltiples conflicto de autoridad cultural (poscolonialidad, subalternismo, feminismo, etcétera) que desobedecen las jerarquías absolutas de lo fundante, lo único y lo verdadero para que lo descalificado durante siglos por estas jerarquías absolutas logre finalmente impugnar su imperialismo del valor y de la calidad desde planteamientos contrahegemónicos.<sup>69</sup>

La naturalización que implica la supresión de toda discusión respecto a lo artístico implica no solamente la naturalización de la cultura popular local y sus valores entendidos como verdad absoluta, sino la negación de su propia ficcionalidad y de las fricciones culturales constitutivas – con sus marcas de arbitrariedad o violencia física y simbólica– pretendidamente emborronadas por la distancia histórica o por el olvido ideológico estratégico. Cabría referirse a la reflexión de Severo Sarduy en “Lautréamont y el Barroco” para comprender cómo la imagen de la

---

<sup>69</sup> Nelly Richard, *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2014, p. 11.

institucionalidad católica se configuró a partir no solamente de un arreglo de textos sino, además, de acuerdo a una serie de intereses que encontraron en la relectura y resignificación de los textos canónicos, la forma de justificarse y materializarse (Sarduy, 1995: 120).<sup>70</sup> Como ocurre con las canciones de rock dentro del cuento de Fernando Iwasaki, aquello que no pertenece a una configuración cultural definida artificiosamente como original o justificada como conveniente desde el punto de vista de la institucionalidad letrada o de los proyectos dominantes (representados en el texto por el profesor Choquehuanca), puede ser relevado a la instancia de lo amenazante o de lo censurable.

Aunque Onésimo Huarcaya nunca se resiste a lo signado y ordenado por el doctor Choquehuanca, en él empieza a operar cierto contagio respecto a la nueva música a la que se ve enfrentado. Aunque el rock empiece a colársele en la cabeza, su relación con esta música nunca deja de estar vinculada a la culpabilidad, el protagonista se esfuerza por mantener al margen lo que percibe como una tentación diabólica. Su preocupación por la influencia de los sonidos pretendidamente satánicos en el comportamiento de los peruanos y en su propia persona lo mantiene atareado mientras la situación política del país, debido al terrorismo, enfrenta una situación crítica:

Ya en la cama comenzó sus oraciones, pero cada tanto se sorprendía rezando el Padre Nuestro con la música de los Beatles. El demonio lo estaba tentando “más peor que en la discoteca”, se decía entre rezos y “And I Love Her” [...] El periódico recogía la preocupación de las autoridades por el incremento de los atentados en el departamento de Ayacucho: “La Cripta Night Club” había volado en pedazos, diversos daños al Hotel de Turistas [...] En Lima reinaba el desconcierto porque se acercaba la investidura presidencial y el fin de 12 años de gobierno militar. ¿Se ocuparía el presidente del terrorismo en su mensaje por fiestas patrias? (Iwasaki, 2009: 54).<sup>3</sup>

Fernando Iwasaki plantea una situación en la cual el rock es utilizado, a partir de su sobreinterpretación diabólica, como una forma de encubrimiento. Para Onésimo, los destrozos ocurridos en Ayacucho no son producto del terrorismo sino de un estado de violencia suscitado

---

<sup>70</sup> Severo Sarduy se refiere a la manera en que la institución religiosa reacomodó, de acuerdo a una serie de conveniencias coyunturales, la interpretación de textos para justificar su programa estético: “Los textos canónicos, a medida que se privilegia un aspecto preciso de la liturgia, de la acción catequística, o que prevalece una interpretación, se suceden y se anulan con una rapidez vertiginosa para la época, sobre todo en el periodo de los papas reformadores, como Pío V (1566-1572) y en los años que siguen” (Sarduy, 1995: 120).

por la decadencia que supuestamente el rock ha suscitado en el pueblo. El hecho de que las melodías de las bandas de rock empiecen a interrumpir sus oraciones es para él una prueba más de su poder maligno.

Si bien el rock y otros referentes massmediáticos muchas veces son caracterizados como productos distractores capaces de alejar a las masas de las preocupaciones políticas, *Rock in the Andes* lo convierte, de manera paródica, en un producto distractor cuya capacidad distractora en realidad proviene de la interpretación que el poder hegemónico le otorga. En otras palabras, Choquehuanca disfraza de patriotismo y respeto religioso sus intenciones políticas. Efectivamente, es la interpretación interesada del rock la que lo convierte en una forma de distracción y no su propia formulación cultural o estética. Así, el profesor Choquehuanca se esfuerza por sostener la continuidad del proyecto de poder que lo acoge, encubre el terrorismo al culpar al rock de los actos de violencia y, de esa manera, se protege de ser atacado por los terroristas pues jamás los culpa de nada.

En este sentido, el rock tampoco es comprendido desde una mirada ingenua pues en este cuento no se le asigna los valores de resistencia, insurrección o rebeldía a los que muchas veces se le ha asociado, sobre todo a partir de sus vinculaciones con la contracultura de los años 60' y el movimiento hippie, así como hacia finales de los años 70' con el estallido del punk. El rock es manejado en el cuento como una especie de texto multimedia y no como una manifestación capaz de catalizar programas contestatarios o transgresivos. Efectivamente, Fernando Iwasaki presenta este género musical como parte de todo un entramado de poder que puede asociarse a lo que ocurre con otras formas artísticas así como con las propuestas críticas que estas suscitan. Como señala Richard:

El arte crítico ha debido renunciar al ideario transgresivo de las vanguardias históricas que, en nombre de la vida o de la revolución, cuestionaban la internalidad del sistema artístico desde una marginalidad contestataria que pretendía mantenerse heroicamente situada en una externalidad radical del mercado o de la institución. El giro deconstructivo de la teoría contemporánea nos enseñó que los discursos de resistencia y oposición se encuentran siempre parcialmente involucrados en los juegos de las estructuras (mercado, instituciones, poder cultural) a las que se oponen y resisten (Richard, 2014: 15).

Siguiendo esta reflexión de Nelly Richard, puede verse cómo Choquehuanca, en tanto parte de las estructuras del poder cultural, es capaz de adjudicarle al rock una cualidad



transgresiva e incluso destructiva con la que no cuenta. El rock le ofrece esta posibilidad al doctor Choquehuanca puesto que no solo es una música de afuera sino que además está cantada en otro idioma. El aprendizaje del idioma inglés por parte de Onésimo se pone a cargo de Mark David Chapman, asesino de John Lennon (en la realidad y en la ficción), quien como parte de una secta cristiana se encuentra en Perú colaborando con el profesor Choquehuanca. Mediante la introducción de este personaje, Iwasaki ironiza acerca de las teorías de la conspiración que gravitan alrededor de la iconografía y de la historia del rock, ya que además del satanismo o del fanatismo extremo, una de las supuestas razones para el asesinato de Lennon habría sido la utilización de Chapman como instrumento del FBI para fulminar a un cantante muy popular y simbólicamente poderoso que había entrado en complicidad con una serie de organizaciones extremistas o de izquierda en oposición al gobierno de Richard Nixon (Cuenca, 2009: 28). El narrador emplea el sobrenombre de “la Bestia” como sinónimo de Lennon pues Onésimo se ve enfrentado a una fuerza aparentemente tan maligna que es capaz de convocar una especie de cruzada religiosa internacional anti roquera:

Mark David le rogó a Huarcaya que abandonara la investigación sobre la Bestia hasta que recibiera nuevas noticias e instrucciones de California, y le encargó transcribir y traducir las letras de las canciones invertidas de otras bandas de rock. Los Born Again Christians seguían enviando sofisticados equipos hacia Ayacucho y no había tiempo que perder (Iwasaki, 2009: 60).

El asunto de la traducción del inglés le sirve al cuento para desarrollar una serie de episodios cómicos en los cuales podría verse una mirada condescendiente sobre el peruano de procedencia indígena pero que, más bien, tienen que ver con la dificultad de la traducción y las tensiones que dicho choque de textualidades genera. El atropellado manejo del idioma por parte de Onésimo Huarcaya no solo le lleva a hacer traducciones y sobreinterpretaciones delirantes sino que, además, y por pura casualidad, gracias a la traducción al español de “Stairway to Heaven”, la canción más emblemática de Led Zeppelin, se aproxima a la verdadera problemática que sufre la sociedad peruana: la acción violenta de Sendero Luminoso y la complicidad de una serie de figuras de poder.

Por fin llegó a transcribir completa “Stairway to Heaven” y se puso a marcar con un plumón resaltador los versos sospechosos... Onésimo puso las cintas al revés, retrocedió lo necesario y conectó la grabadora para escuchar a la inversa... Huarcaya cogió el diccionario mudo de estupor: *My* [mi], *sweet* [dulce], *Satan* [¡Zupay pa guagua!], *no* [no], *other* [otro], *made* [“su pasado de hacer”],

*the [el, la], path* [“¿Sendero?”]. Onésimo soltó el lapicero completamente aterrado: “Mi dulce Satán. No otro [lo] hizo al Sendero”. Onésimo comprendió el terrible peligro en el que estaba metido: si el diablo estaba detrás del concierto y de Sendero, entonces él, Choquehuanca y los comités de la lucha popular estaban con los días contados. No le quedaba otro remedio de la clandestinidad (Iwasaki, 2009: 66-67).

Si *Rock in the Andes* puede leerse como una parodia de la exégesis literaria, la referencia a los mensajes subliminales, a la encriptación y a la escucha al revés podría comprenderse como una articulación crítica y burlona frente a ciertas políticas y determinados imperativos de la autoridad cultural. Estos imperativos, que pueden presentarse por medio de instancias académicas e incluso estatales, imponen la lectura de determinados textos o productos culturales para así relacionarlos con la existencia de un secreto, o de un sentido profundo, a descubrir entre líneas y, a partir del cual, se halla la justificación racional y cultural para la realización de una serie de proyectos relacionados con la reproducción de esa misma autoridad cultural vinculada con el poder.

Sin embargo, esta revelación de una profundidad en el sentido textual no solo que exige todo un esfuerzo (en el cuento: conseguir las canciones, escuchar, dar la vuelta a la cinta, transcribir, traducir e interpretar), sino que además implicaría una concepción del texto como ocultamiento de sí mismo. Tras la apariencia sonora de la canción-texto se escondería el nivel de la verdad de sus letras, una verdad malévola e inconfesable que se configura desde la obligación de traducirlas y hallar el secreto que supuestamente esconden. Pero este procedimiento en realidad se realiza desde una sobrecodificación previa: aquella que conmina al personaje a encontrar en ellas indefectiblemente algún mensaje relacionado con el satanismo.

Por otro lado, el hecho de que la sobreinterpretación sea posible en el fondo revela la apertura interpretativa con la que cuenta todo tipo de texto. No es posible una interpretación exhaustiva que agote las implicaciones culturales de un texto pues los contextos desde los cuales se lo puede leer son innumerables. Esta constante apertura del texto literario (o de la canción de rock) es algo sugerido en el cuento de Fernando Iwasaki por el hecho de que, más allá de la interpretación “oficial” del rock comandada por Choquehuanca (y el uso que se le da), la referencia al rock que hace el propio cuento permite realizar una serie de cruces entre literatura y rock que es capaz de suscitar una multiplicidad de reflexiones acerca de los dos ámbitos pero que nunca sería capaz de agotarlos. Al respecto, cabe citar a De Certeau en su reflexión a propósito de la no

correspondencia total o automática que ocurre entre los lugares de interpretación del lector y las formas del texto:

De hecho, la lectura no tiene lugar: Barthes lee a Proust en el texto de Stendhal, el televidente lee el desvanecimiento de su infancia en el noticiero [...] sucede lo mismo con el lector: su lugar no es *aquí* o *allá*, uno o el otro, sino ni el uno ni el otro, simultáneamente dentro y fuera, disolviendo ambos al mezclarlos juntos, asociando textos como estatuas fúnebres que despierta y hospeda, pero nunca posee. De esa manera, también escapa de la ley de cada texto en particular, y de aquel del medio social (De Certeau, 1988: 174).

La pugna de textualidades, contextos culturales e intencionalidades interpretativas no hallan una solución armónica. La apelación y la defensa del mestizaje realizada por el profesor no es más que una coartada para el ejercicio del poder y su sugerida complicidad con Sendero Luminoso. La muerte de Onésimo en manos de lo que parecen ser los cómplices senderistas de Choquehuanca permite al cuento pasar del delirio interpretativo y abordar la percepción delirante de la realidad inmediata como exacerbación de esa actitud interpretativa. Ante el *shock* del poder maligno signado en las canciones roqueras y los actos violentos del terrorismo de Sendero Luminoso, Onésimo ya no es capaz de enfrentarse a la realidad sino que es víctima del delirio. Una forma de delirio que, en realidad, puede comprenderse como un mecanismo psíquico de defensa frente al caos y la ilegibilidad de una realidad. Este tipo de delirio se deriva del delirio interpretativo a través de la obsesión de Onésimo por la decodificación y la angustia que le produce el no poder comprender la realidad inmediata que pone en riesgo su vida.

Efectivamente, el final de *Rock in the Andes* adopta la perspectiva de Onésimo Huarcaya a quien ya no le es dado comprender la realidad sino es a través de las mediaciones discursivas que lo han llevado hasta ese momento perentorio, una comprensión que se desenvuelve de forma delirante y que se revela como un choque desorganizado y equívoco entre lo massmediático y lo bíblico:

Onésimo arrancó a correr mientras escuchaba a sus espaldas el silbido de las hondas cortando el aire. El *Tutupaka Llakta* era cuento nomás porque el demonio era más fuerte, más vivo, más malo [...] Igual que en su pesadilla, Aleister Crowley se le acercaba despacito para reírse en su cara e invocar a Astarot, Leviatán, Asmodeus y Belíás, quienes llegaban pelucones con sus guitarras de enchufe y le cantaban [...] En el delirio y la confusión empezó a traducir: *But* ["ya me lo sé"], *if* [si], *you* ["osea tú"], *go* [ir], *carrying* ["¿llevar?"] [...]

y en ese ejercicio memorioso encontró su “Stairway to Heaven” y no se dio cuenta del cartelito que le pusieron encima, donde decía que así morían los soplones de la reacción (Iwasaki, 2009: 69).

Onésimo muere mientras se encuentra en pleno intento de traducir la canción “Revolution” de los Beatles (canción que empieza a resonar en su mente, solo para él); detalle significativo pues la canción grabada en el conflictivo año de 1968 esgrime una serie de sospechas frente a los poderes políticos y militares: cada bando cuenta con una visión distinta (¿irreconciliable?) del mundo ideal. La canción además hace una referencia crítica a Mao, figura muy importante para la configuración ideológica de Sendero Luminoso. Morir traduciendo significa estar atravesado por las pugnas culturales, por las tensiones de una variedad de posiciones de poder. La mención del *Tutupaka Llakta* (relato oral andino que cuenta la historia de un mancebo que venció al diablo) y el intento de traducir las palabras en inglés, junto a la de los distintos nombres del demonio y la iconografía de la música pop, con sus melendos y guitarras eléctricas, podría estar dando cuenta de una heterogeneidad cultural que no encuentra en el mestizaje una superación hacia una homogeneidad cultural sino una persistencia de sus tensiones constitutivas.

La materialización de las pesadillas de Onésimo, la exacerbación de su mirada trastornada que se inició con la búsqueda de claves en la traducción de las letras de las canciones, subraya no solamente los artificios que constituyen los discursos que dan cuenta de la realidad, sino que también se muestran como un desesperado recurso para reordenar la lógica de lo real, por hallar un asidero en el orden simbólico. Frente a la violencia ejercida por los terroristas hasta entonces encubierta por la sobrecodificación del rock que ha mantenido a Onésimo ocupado con la traducción de las canciones y lejos de lo que de verdad sucedía en Ayacucho, el personaje se ve abocado al delirio. Al tratarse de un momento de gran angustia, el personaje choca con una realidad que va más allá de las interpretaciones que había hecho. La crueldad del terrorismo, perpetuada además por figuras de poder como la de Choquehuanca, conduce al protagonista al delirio como salida imposible.

Fernando Iwasaki, a través de todo lo vivido por el protagonista del cuento, desarrolla un comentario irónico a propósito del territorio andino. Así, el cuento pone en escena la convivencia conflictiva de una serie de dimensiones y temporalidades culturales que se manifiestan a través de una variedad de formas discursivas: lo massmediático, lo político, lo religioso, etc. En palabras de Mabel Moraña: “La realidad del área cultural andina es la fragmentación, el abigarramiento, la coexistencia de lo disímil en un estado latente de conflicto que se manifiesta a nivel social, cultural

y político”.<sup>71</sup> El desenlace trágico del cuento no signa necesariamente una fatalidad en esta conflictividad de pugnas culturales y discursivas. Es más, la muerte de Onésimo podría comprenderse como una exageración humorística del carácter irresoluble del abigarramiento<sup>72</sup> cultural andino anotado por Moraña (resulta cómico, aunque también trágico,<sup>73</sup> que Onésimo muera traduciendo la canción *Revolution*). En definitiva, las imposiciones interpretativas de Choquehuanca instrumentalizan a Onésimo y lo conducen finalmente a un estado delirante del cual no escapa ni la visión de su propia muerte. Una muerte que, además, sirve para ironizar sobre la comprensión del territorio cultural andino como abigarramiento y cuyo carácter cómico intenta procesar la violencia del terrorismo sin recurrir al lamento o al diagnóstico social o histórico. En efecto, *Rock in the Andes* no pretende explicar lo ocurrido en la sierra peruana durante la época de Sendero Luminoso sino, a través de la referencia al rock y al delirio, desplegar un relato cómico y crítico respecto al entramado de poderes y discursos que condicionan la comprensión misma de lo social.

---

<sup>71</sup> Mabel Moraña, “Bourdieu en la periferia. Abigarramiento y heterogeneidad en ‘el área cultural andina’”, en *Territorios y forasteros, retratos y debates latinoamericanos*, ed. Alicia Ortega, Guayaquil, Publicaciones Universidad de las Artes, 2015, p. 108.

<sup>72</sup> Este abigarramiento es ironizado incluso en la forma con la que Iwasaki introduce los pensamientos del personaje: “Obviamente que a Onésimo le gustaban más sus huaynitos, pero los Beatles tocaban unas cositas que, *wískiti, wískiti!*, le silbaban en las orejas a Huarcaya y lo adormecían *poco a poco*, como decía una canción cuzqueña” (Iwasaki, 2009: 53). En la cita se puede notar cómo el referente massmediático extranjero convive con la música popular peruana en el fuero interno de un personaje que personifica una versión irónica del abigarramiento cultural.

<sup>73</sup> El cuento acentúa su tono humorístico en esta escena fatal pues parecería que Iwasaki intenta procesar la tragedia del terrorismo por medio del desfogue que permite lo cómico. Respecto a la relación entre lo trágico y lo cómico, Slavoj Žižek se refiere a Hegel para decir que la comedia se ubica en un grado más alto que aquel de la tragedia. Esto se debería no solo a que “los momentos cómicos ya emergen en medio de la tragedia”, como sucede en la escena de la condena de Antígona en la cual ella se preocupa de su imagen póstuma “como si fuera su propio agente de relaciones públicas”; sino que además existen episodios históricos, como el del Holocausto, en los cuales las situaciones “son demasiado horribles como para ser trágicas” y la única forma de sobrevivirlas es recurrir al humor. Tomado de: Slavoj Žižek, *To Be or Not to Be “Eine Debatte über die Komödie der Liebe und ihrer Rolle als Religionsersatz”*, 2015, en: <https://www.youtube.com/watch?v=r9ikr0JJbjA>

### 2.3. *Degeneración JL*: el trauma del canon o la degeneración retro

*Degeneración JL*, cuento del escritor español Roberto Valencia,<sup>74</sup> permite enlazar el presente estudio con una reflexión acerca del canon artístico y del *mal de archivo*, categoría formulada por Jacques Derrida y empleada por Simon Reynolds para comprender la cultura massmediática del siglo XXI. El relato acude a la música pop para referirse a un exacerbamiento de la referencialidad cultural en el siglo XXI así como a la superstición en torno a una supuesta degradación o degeneración artística como efecto de dicha referencialidad. Así, el texto de Valencia ironiza sobre los discursos culturales que pretenden comprender el arte y la literatura del siglo XXI en términos de reciclaje degradado.

El cuento de Roberto Valencia está protagonizado por una serie de personajes que experimentan lo que el relato califica y despliega como vidas degradadas y desdichadas. Sin embargo, todos estos personajes pertenecientes a geografías y nacionalidades muy variadas son –cada uno y a la vez– John Lennon; o una encarnación degenerada y desplazada del cantautor inglés:

...John Lennon alquila una habitación en una pensión barata. Este, por cierto, se llama Alphonse Rourke y es bizco [...] Rourke no es el único desdichado del mundo. Wang Yanfeng, chino de treinta y nueve años, entona las canciones de *Revolver* en idéntico orden que el disco original cada jueves y viernes en el restaurante de un hotel de Bruselas. No hace falta decirlo, Wang Yangfeng es John Lennon [...] ¿Quién es Diego Jorge Linares?. Es John Lennon. Vive en un poblado brasileño llamado Arembepe, en la casa que él mismo construyó apilando botellas de refresco.<sup>75</sup>

Esta enumeración de personajes es presentada por el relato de Valencia como si pudiera extenderse sin fin, por medio de un pie de página sugiere que es posible encontrar casos similares en todo del mundo y que el cuento tendría que extenderse indefinidamente para abordar esos

---

<sup>74</sup> La inclusión de un autor español como parte del corpus de estudio de esta tesis se justifica por el hecho de formar parte de una antología, *22 Escarabajos*, compuesta por varios escritores tanto españoles como latinoamericanos. Además de compartir el interés por la relación entre lo literario y lo massmediático, se establece así un diálogo entre la literatura de Latinoamérica y la de España, más allá de esencialismos relativos a la nacionalidad o a la región de pertenencia, puesto que las obras literarias suelen desarrollar vínculos y tránsitos continuos entre países distintos, más aún si han sido escritas en una misma lengua.

<sup>75</sup> Roberto Valencia, *Degeneración JL*, en *22 Escarabajos (Antología hispánica del cuento Beatle)*, ed. Mario Cuenca Sandoval, Madrid, Páginas de espuma, 2009, pp. 194-197.

innumerables casos. Por ejemplo, como pie de página a “¿Quién es Jorge Linares?” (Valencia, 2009: 197), se puede leer: “¿Y quién es Rebecca Landscape? Vive en Chicago y es John Lennon. Desde hace dos años vive de realizar regresiones hipnóticas en su propia casa” (Valencia, 2009: 197). Así, además del carácter desdichado de esas vidas narradas, se añade cierto sentido de extravagancia a los personajes como en el caso de Rebecca Landscape. Esta extravagancia contribuye a la estridencia de esta serie de personajes caracterizados por la decadencia y la desventura.

Cada personaje que aparece dentro del cuento responde a cierto rasgo, situación o visión que se tiene de la vida y la obra de John Lennon o los Beatles así como de aspectos relativos a la contracultura y el rock: el interés por lo oriental (Yanfeng), la orfandad de Lennon (Rourke) y la militancia izquierdista (Linares, ex guerrillero y luego hippie). No obstante, el hilo que une a esta disparidad de sujetos de la cultura globalizada, además de hacer *covers* y versiones de las canciones de los Beatles, es el hecho de estar capturados por el pasado, tanto en sus vidas como en su labor musical. En el cuento se cifra una cierta fatalidad ante la imposibilidad de escapar de una sobredeterminación de la vida actual y del presente desde las configuraciones culturales de un pasado recordado como *mejor*: el presente artístico y vital solo logra actualizarse a partir de los condicionamientos y las contenciones impuestas por el pasado cultural. Este gesto literario puede leerse como una referencia a los condicionamientos que impone el establecimiento y la defensa de un canon frente a las nuevas creaciones artísticas. Si bien el planteamiento de Valencia puede leerse como una reflexión acerca de la cultura contemporánea en general, incluida la literatura, su planteamiento aprovecha –a la vez que ironiza– el discurso que buena parte de la crítica cultural contemporánea hace del rock en tanto pastiche de sí mismo. Simon Reynolds, un muy leído e influyente crítico musical de Inglaterra, es además uno de los autores que ha planteado con mayor afán la imposibilidad de la música pop para desprenderse de las contenciones del pasado:

Vivimos una era del pop que se ha vuelto loca por lo retro y fanática de la conmemoración. Bandas que vuelven a juntarse y giras de reunión, álbumes tributo y cajas recopilatorias, festivales aniversario y conciertos en vivo de álbumes clásicos: cada nuevo año es mejor que el anterior para consumir música de ayer. ¿Puede ser que el peligro más grande para el futuro de nuestra cultura musical sea... *su pasado*? Es probable que estas palabras sean innecesariamente apocalípticas. Pero el escenario que imagino no es un cataclismo sino un debilitamiento gradual. Así termina el pop, no con un BANG sino con una caja recopilatoria cuyo cuarto disco nunca llegamos a escuchar y una entrada sobrevaluada para la puesta en escena, tema por tema, del álbum

de los Pixies o de Pavement que escuchábamos a morir el primer año de la universidad.<sup>76</sup>

Esta cita de Reynolds no solo subraya un hecho: la sobreabundancia conmemorativa, sino que además se formula de un modo un tanto angustioso. Efectivamente, el autor se muestra muy preocupado por lo que considera un declive artístico en la música pop del siglo XXI. Así, Simon Reynolds establece una serie de comparaciones con décadas anteriores e intenta demostrar cómo la creatividad musical supuestamente se habría visto degradada por lo que juzga como una excesiva referencia al pasado:

Alguna vez, el metabolismo del pop zumbaba de energía dinámica, produciendo esa sensación de sumergirse-en-el-futuro tan característica de periodos tales como los sesenta psicodélicos, los setenta postpunks, los ochenta del hip hop y los noventa de la rave. Los años 2000 tienen otra impronta [...] Si el pulso del AHORA se sentía más débil con cada año que pasaba, es porque en los 2000 el presente del pop fue paulatinamente invadido por el pasado, ya sea en forma de recuerdos archivados del ayer o de viejos estilos pirateados por el retro-rock (Reynolds, 2012: 11-12).

Lo que resulta pertinente para el análisis de un texto como *Degeneración JL* es que Reynolds reproduce una preocupación que parecería muy característica del siglo XXI dada la creciente accesibilidad digital a los productos culturales del pasado y a su reproducción y apropiación indefinidas. El cuento de Valencia ironiza posiciones críticas como las de Reynolds. De esta manera, el autor español se sirve de este encumbramiento del pasado musical frente al cual los productos del presente no podrían competir puesto que aparentemente estarían caracterizados por “un debilitamiento gradual” (Reynolds, 2009: 11). *Degeneración JL* establece un juego irónico con esta visión del presente cultural al narrar la vida de personajes del siglo XXI que, más que ser ellos mismos, *son* una versión degradada de un músico (Lennon) que encarna esa supuesta cima cultural.

Por otro lado, la distancia entre el original y su copia (degradada) podría también relacionarse con la relevancia que se le otorga a la originalidad a partir de las nociones platónicas que separan al mundo de las esencias, o de las ideas permanentes y su orden inmutable, del mundo de la imitación y la copia, o mundo de los sentidos, con la correspondiente degradación de

---

<sup>76</sup> Simon Reynolds, *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado*, Buenos Aires, Caja Negra, 2012, p.11.



los objetos materiales así como de su representación en manos humanas. El cuento de Valencia, de esta manera, estaría también ironizando sobre las versiones o reproducciones de un modelo llamadas a ser siempre comprendidas como falsificaciones y degradaciones del mismo de acuerdo a la superstición de la originalidad artística. Esto permite abrir la lectura de este cuento, más allá de los discursos relativos al canon artístico o de la visión retrospectiva de una supuesta edad de oro –la de los años 60' del siglo XX– hacia una reflexión de mayor amplitud a propósito de la preeminencia que se suele otorgar a la noción de originalidad en tanto valor cultural así como a su asociación con la autenticidad e incluso con la idea de *creación* y sus resonancias trascendentes. En *La República*, Platón escribe:

–¿Daremos a Dios el título de productor del lecho, o algún otro semejante? A ti, ¿qué te parece? –Ese título le pertenece; tanto más, cuanto que por sí mismo ha hecho la esencia del lecho y la de todas las demás cosas. –¿Y al ebanista, cómo le llamaremos? Obrero del lecho, sin duda. –Sí. –Respecto del pintor, ¿diremos que es el obrero, o el reproductor? –Nada de eso. –¿Pues qué es, entonces, respecto del lecho? –El único nombre que razonablemente puede dársele es el de imitador de la cosa de que aquellos son obreros. – Perfectamente. ¿Llamas, entonces, imitador al autor de una obra alejada de la naturaleza en tres grados? –Justamente. –Así, el que hace comedias, en calidad de imitador, está alejado en tres grados del rey y de la verdad. Lo mismo ocurre con todos los demás imitadores. –Así parece.<sup>77</sup>

Al mencionar al “rey”, Platón se refiere al “rey filósofo” de *La República* quien sería capaz de contemplar la verdad en sí misma. Esta noción, que hace pensar en verdades contempladas de modo esencial o incluso reveladas, hace que Platón reduzca al artista a la calidad de imitador. Sin embargo, lo que hace el cuento de Roberto Valencia es jugar con la idea del artista como genio “creador”, muy propia sobre todo en el Romanticismo europeo, así como con la noción de autenticidad perdida a partir de la reproductibilidad técnica del arte emplazada, en este caso, en los referentes de la música pop y su reproducción multimedia. Si bien Platón juzga al artista como un imitador de lo ya imitado, al hacerlo eleva sobre todas las cosas la idea de lo original, lo primordial y lo auténtico: la ubicación de lo que ha sido *creado* siempre sobre lo que intenta reproducirlo. Platón parece estar inoculando así a la comprensión cultural de un modelo de valoración fundamentada en el prestigio trascendente de lo original y lo único. La noción de originalidad en el arte y valores como la autenticidad o la genialidad, por otro lado, sufren la

---

<sup>77</sup> Platón, *La República*, México, Editores Mexicanos Unidos S.A., 2000, p. 357.

acometida de la intermediación tecnológica. El texto de Valencia se puede leer, de este modo, como una crítica a la sobrevaloración de la supuesta autenticidad de lo original desde el punto de vista de una época (siglo XXI) atravesada por la apropiación, la cita, la circulación global de la información digitalizada, el *copy-paste*, etc. Es precisamente la idea del “aquí y ahora” del original aquello que, en palabras de Walter Benjamin, la reproducción técnica desplaza:

El concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora; sobre estos descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy. *Todo el ámbito de la autenticidad escapa a la reproductibilidad técnica –y por supuesto no solo a esta–*. Mientras lo auténtico mantiene su plena autoridad frente a la reproducción manual, a la que por lo regular se califica de falsificación, no puede hacerlo en cambio frente a la reproducción técnica [...] La catedral abandona su sitio para ser recibida en el estudio de un amante del arte; la obra coral que fue ejecutada en una sala o a cielo abierto puede ser escuchada en una habitación.<sup>78</sup>

En este sentido, el significante “JL” que emplea el título del cuento se remite de modo irónico a John Lennon en tanto modelo artístico y cultural “auténtico” e “insuperable”. La imposibilidad de que los personajes ocupen el tiempo y el espacio –el “aquí y ahora” que ya es “allá y entonces”– del artista encumbrado por su originalidad, los reduce al ámbito degradado de la imitación cuando no de la falsificación. De hecho, la referencia a “John Lennon” lo convierte en un significante que las vidas desdichadas de los personajes no pueden colmar. Los personajes de Roberto Valencia, Rourke, Yanfeng, Linares y Rebecca Landscape, nunca están a la altura del cantautor de Liverpool o de la importancia cultural y social de los Beatles. Así, el corpus musical de los Beatles –su carácter de clásico, su institución de un canon roquero– adquiere una forma hiperbólica e irónica en *Degeneración JL*. Al haber sido el líder y fundador de los Beatles, Valencia emplaza en la figura de John Lennon y en el uso narrativo de su nombre la importancia que se adjudica a los Beatles, en tanto *creadores originales*, dentro de los estudios de la cultura massmediática:

En un momento dado la idea de vanguardia pareciera haberse instalado en la cultura rock [...] El modernismo –la creencia en que el arte tiene algún tipo de destino evolutivo inmanente, una teleología que se manifiesta a sí misma a través del genio y de obras maestras que son verdaderos “monumentos al

---

<sup>78</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, 2003, pp. 42-43.

futuro”– se filtró en el rock en buena medida debido al gran número de ex alumnos de escuelas de arte que formaron bandas. Quizás sobre todo sean los Beatles (que contaban entre sus filas con un estudiante de arte, John Lennon) a quienes haya que culpar. Su sorprendente racha de crecimiento creativo –esa precipitación de cuatro años que va de *Rubber Soul* al Álbum Blanco– estableció una marca demasiado alta para cualquiera que llegara después, aunque músicos como Hendrix o Talking Heads hayan hecho lo imposible por alcanzarla.<sup>79</sup>

En este análisis de Simon Reynolds se percibe la necesidad de entender la música pop posterior a los Beatles en función de lo logrado por el trabajo de la banda británica elevada a modelo. Este condicionamiento, esta sobredeterminación –quizá ficticia pero que ha servido para leer la cultura del rock–, permite enlazar el juego irónico e hiperbólico de Valencia respecto a los personajes que el narrador llama “John Lennon”. Se articula así, además, una reflexión acerca de la agencia individual y la importancia del trabajo artístico y de la vida ordinaria en relación a la “trascendencia” de las figuras articuladas a la fama o a la institución de una relevancia cultural. Esta distancia entre lo culturalmente trascendente o extraordinario y lo intrascendente u ordinario se da en una época en la cual se acusa la caída de los relatos maestros que, se supone, desde una visión lyotardiana, esgrimían explicaciones totalizadoras y dentro de la cual el individuo, en medio de la globalización cultural y el exceso de información, sufre una angustia del sentido frente a su propia experiencia vital. Así, el texto de Valencia se lee como el relato de la crisis de ese relato de lo intrascendente asociado a la cotidianidad o a lo prosaico. En el caso de los procedimientos específicos de la cultura de masas, este cuento ironiza sobre su capacidad, como asevera Ricardo Piglia, para “convocar al sujeto a un lugar extraordinario que lo saque de su experiencia cotidiana”.<sup>80</sup> De este modo, se inscribe una especie de subalternidad de la gente común en relación a los discursos publicitarios, periodísticos, académicos y artísticos que resaltan, analizan o discuten las vidas y las obras de quienes se han convertido en referentes culturales, e incluso en canon de lo ejemplar, a partir de esos mismos discursos.

---

<sup>79</sup> Simon Reynolds, *Después del rock (psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas)*, Buenos Aires, Caja Negra, 2010, p. 213.

<sup>80</sup> Ricardo Piglia, *Literatura y psicoanálisis*, en: [http://www.elortiba.org/pdf/Piglia\\_Literatura\\_y\\_psicoanalisis.pdf](http://www.elortiba.org/pdf/Piglia_Literatura_y_psicoanalisis.pdf)

Dentro de esta configuración, resulta significativa la mirada hacia atrás, el sentido de importancia cultural, así como la valoración/construcción de la idea de genialidad y ese peso del pasado del cual las obras del presente no consiguen sustraerse dentro del cuento:

Cuando el John Lennon más sublime fue asesinado a balazos el 8 de diciembre de 1980 a las puertas del Edificio Dakota, el genial cantante no solo tenía agotada su reserva de excelencia creativa sino que también se le había extinguido la facción más salvaje de su talento [...] Desde entonces los demás miembros de la cadena, los que venían inmediatamente después así como los que coincidían en el tiempo del asesinato, han vagado por el planeta como zombis apaleados. Conforme transcurre el tiempo y el rumor de las siguientes décadas –tan diferentes de las de 1960 y 1970– va silenciándose, los nuevos John Lennon se desgajan un poco más de la serie formada por los primeros [...] Mira a Alphonse Rourke, por ejemplo: es un huérfano cuyos padres aún viven. O mira a Rebecca Landscape, lamentándose de su suerte en el hospital. O mira a Linares, paralizado por la sangre que empapó su utopía. Mira a Lazaros Mendeléiev, que a pesar de ser un experto en música barroca trabaja de cuatro de la mañana a dos de la tarde en un horno industrial [...] Todos son eslabones perdidos de una cadena que el John Lennon del edificio Dakota rompió al cristalizar su talento en discos como *Abbey Road*, en canciones tan brillantes como “Working Class Hero”. El revival, los grupos de versiones, los émulos y los lunáticos, los paranoicos dotados de creatividad, todas esas criaturas abandonadas a su suerte conforman degeneraciones de un modelo ya desaparecido [...] Este declive muestra que solo en el John Lennon que se desangró en el edificio Dakota se justificaba un carácter lunático y la inspiración para el pop. Su súbita desaparición aceleró la decadencia de los restantes, porque el talento de uno siempre arruina las vidas del resto [...] Su destino está ya trazado y consiste exclusivamente en decaer (Valencia, 2009: 211-213).

Cabe destacar que la progresiva decadencia de los otros Lennon se precipita a partir del asesinato del John Lennon original que, además, según el cuento, en los años 80' ya “tenía agotada su reserva de excelencia creativa” (Valencia, 2009: 211). En este sentido, vale asociar la puesta en marcha irónica de una decadencia irremediable dentro del cuento –a partir nada menos que del asesinato del referente elevado a modelo canónico– y su contraste frente a la visión retrospectiva de los años 60' como una década caracterizada por la renovación musical y artística, así como por el encumbramiento de lo *innovador* en tanto valor cultural y artístico asociado a la originalidad:

Más allá de la especificidad de la música pop, son los sesenta en tanto época los que contribuyeron a la sensación actual de entropía. En todos los frentes de la cultura –arquitectura, moda, arte, cine, sexualidad, etc.– esa década fue la era de la neofilia, término acuñado [...] para designar la manía de los sesenta por todo aquello innovador, todo aquello que transgredía la tradición. Es debido a que los sesenta mutaban con tanta velocidad que juzgamos tan duramente a la *stasis* y la nostalgia actuales. Sin embargo, en una atroz ironía, los sesenta son al mismo tiempo la mayor fuerza generadora de cultura retro [...] La neofilia se volvió necrofilia (Reynolds, 2010: 213-214).

Esta comparación permanente que sufren las vidas de los personajes (*falsificadores*) frente a Lennon y su banda, referentes fundamentales de esa renovación cultural de los años 60', implica una identificación que no solo frustra a los personajes del texto sino que los lleva a experimentar una crisis de identidad. Si bien esta obra de Roberto Valencia da cuenta, a través de los cambios existenciales y las decisiones que toman los personajes, de cierta libertad relativa a la plasticidad de la identidad personal, el relato insiste permanentemente en el hecho de que el yo siempre produce la comprensión de sí mismo en función del otro. De hecho, después de que cae la identificación de Rourke con Lennon y la música, luego de una paliza que le dan los hinchas de un equipo de fútbol alemán por tocar canciones de los Beatles (música inglesa) en la calle luego de un partido contra un equipo inglés; el personaje viaja a Italia en busca de sus padres, es decir, de una fundamentación originaria (¿nostálgica?)<sup>81</sup> a partir de aquel primer otro que configura y condiciona la identidad personal:

Alphonse Rourke, francés de 23 años, arrojará el estuche de su guitarra al Támesis y comprará un billete de autobús a Italia. Dos días antes habrá recibido un chivatazo: “tus padres se han instalado en Pisa, en un apartamento cerca de Via Della Faggiola”, por lo que emprenderá por enésima vez la misión de encontrarlos (Valencia, 2009: 213-214).

El cuento insiste en la configuración del presente a partir del pasado, tanto en las vidas de sus personajes como en los terrenos artísticos en los cuales participan y donde lo *actual* siempre

---

<sup>81</sup> No solo que el personaje pretende dejar atrás su identificación musical relativa a la cultura pop sino que, además de añorar el reencuentro con sus padres, se dirige nada menos que a Italia. La aparición de este referente geográfico y cultural hace pensar en cuestiones como el Renacimiento italiano, en tanto cima artística universalizada, así como en los orígenes grecorromanos de la cultura occidental. Mediante este detalle, el cuento de Valencia insiste en su posición crítica y en el juego irónico acerca de los modelos y los cánones monumentales del pasado que dentro de esta ficción condicionan e incluso llegan a sobredeterminar la vida individual que, por esa misma imposición cultural, deja de ser tal.

resulta inferior a lo *original*. Así, puede decirse que el texto también puede remitirse al ámbito del trabajo artístico (musical/literario) y su constitución a partir de un canon. La instauración de la idea de canon, emplazada por Valencia en la obra de los Beatles, suele relacionarse con la institucionalidad –periodística, académica, cultural e incluso comercial– y cómo esta constituye un co-relato entre historia y arte que conduce a la determinación de dicho canon.<sup>82</sup> Por lo general, la demarcación de los periodos artísticos, en sus distintos ámbitos (incluido el literario), responde a los acontecimientos que cambiaron el rumbo de la historia o que son interpretados de esa manera. El vínculo entre arte e historia, sin embargo, no obedece a una correspondencia natural puesto que lo que se considera arte o lo que se considera un suceso histórico depende justamente de una valoración interpretativa.<sup>83</sup> Existe una serie de mediaciones e imposiciones que instituyen un canon y que, al hacerlo, dejan por fuera no solo otros artistas y otras obras sino también otros modos de leer tanto el arte como la historia. En este sentido, la enmarcación del trabajo de los Beatles como parte fundamental de un canon del pop/rock responde no solo a una percepción condicionada por la interpretación que se hace de los años 60<sup>1</sup> en tanto década “importante” en la cultura (como recalca Reynolds); sino además a una serie de condiciones que las instituciones culturales siguen considerando a la hora de valorar obras y bandas de música pop como, por ejemplo, la sensación de originalidad que suscita su trabajo o su capacidad para influir en la sociedad y producir estéticas o sonidos susceptibles de convertirse en modelos.

La relación con el canon que presentan los personajes es irónica, se trata de un vínculo más traumático que gozoso o estimulante pues este canon se articula como un lazo traumático con el pasado. Es más, incluso el pasado personal se vuelve amenazante e imposible de olvidar, como le pasa a Linares, quien recuerda una y otra vez un suceso de su vida anterior como guerrillero: “Entonces recuerda el gemido exacto del estadounidense al que sus compañeros torturaron [...] Y piensa que la rotación del planeta y el estertor de aquel tipo siempre los va a

---

<sup>82</sup> La construcción y la permanencia de un canon dependen, como apunta José María Pozuelo al citar a B.H. Smith, de las condiciones que determinan una continuidad de ciertos valores artísticos históricamente situados: “La perdurabilidad que asegura un canon no pertenece a un valor transcendental sino a la continuidad y pervivencia de los actos evaluativos concretos en una cultura particular en una serie de etapas históricas”. Tomado de: José María Pozuelo, *Canon e historiografía literaria*, Universidad de Murcia, 2006, p. 22, en: file:///C:/Users/SONY/Downloads/canon-e-historiografía-literaria-0.pdf

<sup>83</sup> José María Pozuelo cita a Claudio Guillén para mostrar cómo el historiador, lejos de ser un ente objetivo, desempeña un papel narrativo al abordar los acontecimientos históricos: “Pero no llamamos acontecimiento a cualquier cosa que pasa. El suceso no es un hecho, un dato histórico cualquiera. Entre tantas cosas que ocurren el historiador elige y destaca aquéllas que le parecen significativas y dignas de ser relacionadas con las acaecidas antes o después, desempeñando así un papel narrativo. Elegir entraña en tal caso excluir lo que no parece haber sido un acontecimiento” (Pozuelo, 2006: 24).

sincronizar el mismo mecanismo” (Valencia, 2009: 209). El funcionamiento del mundo mismo, por lo tanto, es entendido en función de un pasado que causa dolor. La caracterización de este personaje, el hecho de que se trate de un ex guerrillero, supone también un guiño al deseo de trastocar las formas hegemónicas de dominio y que, no obstante, en el caso de Linares lo lleva a convertirse en víctima de la incapacidad de cambiar tanto el mundo como, más tarde, el pasado. Su trauma puede entenderse como una arista más del trauma general provocado por el pasado en todos los personajes del cuento. Como ocurre con el canon roquero, frente al cual las nuevas propuestas musicales se estancan y producen la frustración de sus ejecutores, el pasado guerrillero remite al sufrimiento relativo al hecho de no haber podido alcanzar la victoria pero sí el de haber ejercido la violencia (quizá injustamente). Por otro lado, el trauma respecto al canon también muestra su peso por medio del deseo de negación de su influencia y del poder cultural que sigue ejerciendo en el presente:

...en aquel tiempo de los sesenta todo el mundo debía de comportarse con mayor ingenuidad, de modo que cuando alguien de la escena musical –magos con guitarras– prometía la luna es porque la podía conseguir en un plazo razonable de tiempo. “Ahora las canciones de los Beatles no sirven para nada”, añadió Rourke, que es John Lennon, no lo pasemos por alto (Valencia, 2009: 200).

Como puede apreciarse en el pasaje, los personajes de *Degeneración JL* no se designan a sí mismos como “John Lennon”, es el narrador el que afirma que se tratan de una cadena de John Lennons en progresiva degradación. De esta manera, Valencia muestra que sus vidas están condenadas a la repetición de gestos artísticos y existenciales ya ensayados y probados por sus antecesores:

A la salida del hotel un camarero que había salido por la otra puerta les dijo: “Hace tiempo que a la historia del rock le vienen sobrando las transgresiones gratuitas”. Y añadió: “Hagáis lo que hagáis, otros mejores que vosotros lo han intentado antes” (Valencia, 2009: 207).

Al caracterizar los esfuerzos de sus personajes como continua degradación del pasado, el texto expone una relación ambigua, una mezcla irresuelta de reverencia y frustración frente al canon. La configuración cultural de un corpus que es instituido como canon produce una sensación de parálisis de cara a las versiones o derivaciones carentes de *originalidad* realizadas a partir de dicho modelo artístico. A partir de esta suerte de parálisis que los personajes sufren en relación al

carácter casi monumental que se desprende de la idea de canon (y de su figuración como trauma), lo que queda es una concepción de la obra de arte como reciclaje y degradación continua.

Esta idea es llevada al absurdo en el texto mediante la repetición compulsiva de la música de los Beatles en unos contextos no propicios y a partir de unas versiones que se articulan a una idea de silencio o, más bien, de desinterés por el contenido o el *mensaje*. Valencia ironiza sobre la posible equivalencia entre una concepción (¿orientalista?) del silencio, en tanto plenitud espiritual, y la ausencia de una relevancia del significado en la posmodernidad: un silencio que no tiene que ver con la plenitud sino que es ironizado a través del desajuste de la articulación racional y discursiva. A diferencia de la renovación de la música pop de los años 60', sobre la que reflexiona el texto de Simon Reynolds, en la música o en los gestos artísticos que llevan a cabo los personajes del cuento de Roberto Valencia no importa tanto postular un *mensaje* sino el reciclaje y la repetición compulsiva: el mensaje es el de la irrelevancia del *mensaje*. Esto acentúa la distancia entre los epígonos degradados y sin *mensaje* del cuento y la importancia cultural que se les atribuye a las canciones de los Beatles:

Al principio la banda se denominó Los Eléctricos de Singapur porque si hay algo por lo que Yangfeng y Jinhua sientan predilección es el sonido de la electricidad supurando en los amplificadores de las guitarras [...] Ningún comensal fue capaz de apreciar los matices asiáticos de la versión porque el ruido que desaguaban los amplificadores hacía imposible la identificación de la melodía [...] En medio de esa maraña de zumbidos, Yangfeng perdió el hilo y tuvo que renunciar a los coros [...] Cuando, a mitad de la segunda canción, una estridente recreación de "Norwegian Wood" cantada en chino y también saturada de decibelios, el encargado del local cortó la corriente eléctrica dejando el salón a oscuras, Jinhua estrelló su guitarra contra la reproducción al óleo de un cuadro de Picasso (Valencia, 2009: 202-207).

Como se lee en este pasaje, la banda de Yangfeng, Los Eléctricos de Singapur, luego denominados Los Beatles de Singapur: "un clon asiático del cuarteto de Liverpool" (Valencia, 2009: 210), no consiguen llegar al coro de las canciones que están tocando. Además, por una razón u otra, no logran que el tema que están tocando sea reconocido por el público. El coro puede ser comprendido como el momento más importante de una canción, aquel momento en el cual se cifra de manera más precisa eso que la canción (o al menos su dimensión lírica) pretende decir. Más allá de la letra o la voz, el coro también es el segmento musical que por lo general permite el reconocimiento de una canción y, por lo tanto, la canción misma adquiere valor desde la posibilidad



de ser reconocida. Al no lograr reconocimiento, el esfuerzo de la banda se vuelve un sinsentido, la importancia del *mensaje* es escamoteada por el propio cuento que, al igual que las canciones tocadas por sus personajes, juega con una serie de significantes remitidos a la rememoración de un pasado cultural (representado por John Lennon y los Beatles) que condiciona la experiencia del presente.

En este orden de cosas, el hecho de que la banda se quede a oscuras mientras toca una versión de “Norwegian Wood” y que Jinhua estrellé su guitarra contra una reproducción de una obra de Picasso, no solo se refiere a la irrelevancia del mensaje, a la ausencia de originalidad artística y a la recurrencia a la reproducción mecánica del arte sino que también puede leerse como un guiño a la novela de Haruki Murakami también titulada *Norwegian Wood* (1987). Como los cuadros de Picasso que “distorsionan” obras de Goya o Velázquez, la versión estridente, cantada en chino e inconclusa de esta canción originalmente acústica y muy melódica puede entenderse como una referencia irónica a la novela japonesa. Murakami emplea la canción de los Beatles como un recurso nostálgico para adentrarse en el pasado del personaje principal e intentar una comprensión del discurrir de su vida. En el texto de Valencia, por el contrario, la canción no produce nostalgia ni voluntad de comprensión de la vida personal, sino que expresa un malestar frente al canon artístico que produce una serie de contenciones a las posibilidades creativas de Los Beatles de Singapur.

Así, podríamos comprender el propio texto de *Degeneración JL* como una forma de hacer literatura a partir de la recuperación casi obsesiva de los referentes del pasado y su puesta en diálogo con preocupaciones estéticas y políticas del presente. La imposibilidad de librarse del pasado se manifiesta en el propio cuento que, desde su perspectiva irónica, parece estar haciendo un comentario a propósito del *mal de archivo*.

En francés, “*mal d’archive*” contiene los conceptos de enfermedad y de mal. Para Derrida hay algo mórbido y siniestro en la médula del impulso archivístico. “Es tener un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico [...] de retornar al origen [...] el lugar más arcaico de la iniciación absoluta.” Derrida vincula esta compulsión a la pulsión de muerte freudiana. Freud argumentaba que “la tarea” de la pulsión de muerte era “conducir a la vida orgánica de vuelta al estado inanimado”. Una de sus manifestaciones en la conducta humana (y por extensión, en la cultura) es “la compulsión a repetir” [...] “*En mal d’archive*” también significa “necesitar archivos”, padecer un hambre desesperado comparable a la adicción. Como escribe Derrida: “Es arder de pasión. Es no descansar jamás,

interminablemente, en la búsqueda del archivo correcto que se escapa. Es correr detrás del archivo, aun cuando haya demasiado...". Impelido por una mezcla de *hybris* y manía, la pulsión de acumular y almacenar conocimiento queda fuera de control, amenaza con derrumbar el edificio del archivo (Reynolds, 2012: 60-61).

El corpus musical de los Beatles, así como su importancia en tanto figuras culturales, podría entenderse como una especie de "origen" o como un modelo admirado pero que causa frustración. Así, la música pop posterior, que los personajes del cuento de Valencia ironizan por medio de sus intentos repetitivos y muchas veces ridículos de emular a los Beatles, estaría dando cuenta de una obsesión por querer repetir la música de los Beatles o lo que esta significa social e históricamente: talento artístico, éxito monetario, fama, poder cultural. Los personajes de *Degeneración JL* sufren de *mal de archivo* en el sentido de que se encuentran abocados a la repetición compulsiva, necesitan del archivo musical del pasado, o de los modelos de significación artística o social de ese pasado, para justificar sus propios esfuerzos. Sin embargo, esta compulsión los conduce continuamente al absurdo, a la frustración y al dolor. El recurso irónico que utiliza el cuento al denominar a todos los personajes como "John Lennon" da cuenta de esta incapacidad de "llegar a ser" y de su persistente búsqueda de algo que se les escapa y que, aunque pudiera estar en ese "origen" representado por los Beatles, solo los conduce a su propia degradación.

Esta obsesión por el origen puede identificarse de modo particular en uno de los personajes de *Degeneración JL*. Efectivamente, Rebecca Landscape empezó realizando regresiones como una "maniobra de apoyo a fumadores que pretendían desembarazarse de su adicción [...] Sus clientes son sobre todo personas que desean saber qué tipo de asociaciones de ideas traumáticas les hacen perder el control..." (Valencia, 2009: 197). La experiencia de este personaje permite enlazar el cuento con algunos de los conceptos cruciales del *mal de archivo*: necesidad de control, adicción, trauma y regresión al origen. De hecho, el resto de personajes articulan no solo una especie de dependencia frente a los referentes de un pasado que experimentan de modo traumático en el ejercicio de sus vidas presentes, sino que continuamente se presentan incapaces de justificar y sostener sus esfuerzos. Esa incapacidad para sostenerse provoca una regresión constante al origen, esa necesidad enfermiza de archivo que el cuento ironiza a través de la recurrencia a los Beatles.

En un principio, parecería que más allá de un conflicto de autoridad cultural, como los que ensayan *El Beatle final* y *Rock in the Andes*, en *Degeneración JL* se articularía de modo irónico

una dificultad del propio poder cultural para sustentar y legitimar propuestas artísticas demasiado condicionadas por lo canónico. En el cuento, la preeminencia de lo canónico y de los valores que lo instituyen hace de los nuevos esfuerzos versiones inferiores de un corpus precedente considerado definitivo. La lectura del cuento de Valencia a partir del *mal de archivo* parte de este cuestionamiento irónico relativo a la recurrencia a la cita, a la exacerbación de la referencialidad al pasado, como forma de fundamentar las prácticas culturales del mundo contemporáneo. No obstante, el ejercicio de una referencialidad transnacional o globalizada que desarrolla *Degeneración JL* también permite pensar en las tensiones de la hegemonía cultural. Así, en el malestar de los personajes frente a un canon, quizá Valencia esté desarrollando una crítica del centro realizado desde la periferia, hecho que trae nuevamente a colación el tema de la autoridad cultural:

...el hecho de que centro y periferia ya no puedan ser considerados como localizaciones fijas y que, además, la hibridez transcultural contribuya a la fluidez de los tránsitos entre regiones conectadas no equivale a decir que el mapa de los intercambios globales se ha vuelto parejo ni que se han disuelto los conflictos de autoridad cultural en torno al reparto asimétrico de las posiciones de superioridad [...] que asignan –desigualitariamente– poder, influencia y sentido (Richard, 2014: 20).

El poder, la influencia y el sentido de los que carecen los personajes de Valencia dentro de su ficción narrativa, en efecto, pueden servir como impugnación frente a la autoridad cultural que establece un canon y que impone una serie de valores a partir de dicha institución. El trauma que los Lennon degradados experimentan, por lo tanto, los vuelve compulsivos repetidores del pasado al extremo de que su intimidad personal se ve atravesada y condicionada asimétricamente por esa relación. El trabajo de Valencia, de este modo, apunta a la referencialidad y a una necesidad de archivo que no solo se trabajan a nivel artístico o literario sino que afectan la vida y la identidad personales. Como escribe Mario Cuenca Sandoval a propósito de la obra de Roberto Valencia, se trata de “una literatura con los pies en el siglo XXI, que se arriesga a tomarle el pulso a nuestro tiempo y a pensar los cambios operados en las relaciones entre lo privado y lo público, consciente de que la intimidad ya no es lo que era”.<sup>84</sup> Así, este cuento español que reflexiona e ironiza sobre una serie de identificaciones en una variedad de planos simultáneos (arte, nacionalidad, historia, literatura, música, estética), se formula como crítica a la posibilidad de

---

<sup>84</sup> Mario Cuenca Sandoval, *Deseo del deseo*, a propósito de la novela de Roberto Valencia *Sonrí a cámara*, 2011 en: <http://www.culturamas.es/blog/2011/03/15/deseo-del-deseo/>

establecer un canon incuestionable así como de leer todo nuevo esfuerzo artístico a partir de dicho canon o de la idea de originalidad absoluta o trascendente. Además, el cuento permite pensar en la manera de leer y vincular arte e historia, y los valores que condicionan esta lectura, como la condición misma de la cual depende la institución de un canon.

*Degeneración JL* reflexiona sobre lo literario al apropiarse del referente massmediático y servirse de él para proyectar la problemática del canon, de la originalidad artística y de la apropiación. Roberto Valencia, efectivamente, articula algunas de las tensiones de las relaciones de propiedad que atraviesan los procesos de escritura. Según lo planteado por Ricardo Piglia: “el escritor enfrenta de un modo específico la contradicción entre escritura social y apropiación privada que aparece muy visiblemente en las cuestiones que suscitan el plagio, la cita, la parodia, la traducción, el pastiche, el apócrifo” (Piglia, 2014: 63). La degradación existencial que supone la apropiación privada que hacen del canon roquero los personajes de *Degeneración JL* manifiesta, de un modo irónico, el procedimiento de apropiación que realiza el propio cuento. Mediante su referencia al rock, la narración misma se vuelve una apropiación particular, una reescritura literaria de lo massmediático que asume la condición degradada de unos personajes, así como su lazo traumático con el pasado cultural, como una estrategia irónica que puede ser leída como una manera de rebatir la configuración de un canon incontrovertible. En definitiva, la apropiación literaria que Roberto Valencia hace de ese mismo canon musical ya instituido le sirve para ironizar sobre el poder y el sentido otorgado por la autoridad cultural a ciertas obras así como al privilegio cultural adjudicado a lo *original*. En dicho proceso, se genera una necesidad de archivo condicionada por las tensiones del acto mismo de apropiación. Ironizar sobre la remisión compulsiva a los referentes canónicos, así como sobre la apropiación periférica de referentes centrales es uno más de los efectos de esas tensiones.

## CONCLUSIONES

Se teme, como se ha temido ya muchas veces y se temerá de nuevo en el futuro sin duda, un cambio de signo en la cultura. Es corriente escuchar, pero sobre todo leer, que hace tiempo hemos dejado la era de la escritura y la lectura para entrar en la era de la imagen o, más recientemente, en la era de la información. Y, sin embargo, cómo se ha visto a lo largo de este estudio, las relaciones entre la escritura y los productos massmediáticos han sido persistentes dentro de diferentes corpus textuales y se diversifican de acuerdo a las condiciones y contextos en los cuales lo literario o escritural y lo popular o masivo se encuentran, incluso cuando provocan tensiones al hacerlo. Sus papeles pueden entenderse, en el fondo y aunque surjan en dicho contacto disputas de autoridad cultural o paradojas, como complementarios. Así, establecer una relación meramente dicotómica entre imagen y palabra escrita resulta por lo menos simplificadora.

El temor por la supuesta barbarie cultural que caracterizaría un mundo absorbido por la cultura de masas, o por la cultura visual y su fagocitación de la cultura musical, por ejemplo, no solo tiene y ha tenido que ver con la presuposición de que “el público es moldeado por los productos que se le imponen” (De Certeau, 1988: 166), sino además con la actitud interpretativa y la moral valorativa que se instala a partir de ese tipo de presunciones. Si el imperio del régimen audiovisual, agudizado por la tecnología digital, trae a la mente de algunos la pesadilla apocalíptica de la imposibilidad de los gustos individualizados o del pensamiento crítico (en contraposición a un paraíso cultural del pasado que en realidad nunca existió)<sup>85</sup> o, por el contrario, la tecno-utopía de una mayor democratización dado un amplio acceso a la información, a los productos culturales y a su producción; en cualquier caso, los textos literarios aprovechan las resonancias sociales de cada nuevo relevo tecnológico sin convertirse en su puro reflejo pues, en ese proceso, trabajan en su resignificación. De hecho, como reflexiona Ricardo Piglia, los diferentes formatos de carácter masivo son susceptibles de estetizarse de acuerdo a los cambios tecnológicos, a la aparición de

---

<sup>85</sup> Para desmentir una oposición categórica entre la suposición de una decadencia actual y la de un pasado cultural unánimemente más elevado, y sin que esto signifique una defensa a ultranza de lo que se denomina *progreso*, es posible remitirse, por ejemplo, al mayor analfabetismo que vivía la población en el pasado (sin que esto implique asegurar, tampoco, que hoy se lea o se escriba necesariamente mejor en todos los casos). También valdría preguntarse por la persistente marginación cultural de las mujeres, más aguda en otros tiempos, o quizá pensar, ya en el terreno literario, en cuántos de los asistentes a las obras de William Shakespeare en la época isabelina eran capaces de realmente comprenderlas.

nuevos medios, a la recepción por parte de distintos públicos y, sobre todo, a partir de los procesos de reapropiación.<sup>86</sup>

La aparición de la imprenta, el nacimiento de la fotografía, el boom de la radio, el cine o la televisión y, en la actualidad, la expansión de las redes digitales han provocado, a su tiempo, diversos grados de ansiedad y entusiasmo. ¿Qué hace la literatura con extremos como la sospecha paranoica y la exaltación exagerada o con todo lo que surge en medio? Como se ha visto en esta tesis, los escritores interesados en la cuestión intentan leer esas conjugaciones o choques de texto e imagen –audiovisual, digital o lo que venga– como si se tratara de la reescritura de una nueva frase en el sucesivo borrador de la cultura.

En otras palabras, si nos aproximamos a las posibilidades tecnológicas y sus productos (textuales o textualizados) en su relación con la tradición, manteniéndonos lejos de un sentido evolutivo y lineal o incluso del confinamiento de lo literario que puede implicar la idea de tradición, es también posible releer la tradición literaria de otras maneras. Es más, el carácter a menudo incierto de la pregunta acerca de la “esencia” de la literatura o de lo literario hace pensar en el texto y en el lenguaje, incluso antes que en la *obra*, mucho menos en términos de definiciones y clasificaciones que en razón de derivas relacionadas con los modos posibles de leer.

Todos los trabajos narrativos abordados en el presente estudio –*Batman en Chile*, *El Beatle final*, *Rock in the Andes*, *Degeneración JL*– se preguntan en algún momento por la posibilidad y por las consecuencias de asignar a una producción de la cultura de masas o a un texto un sentido que quiere ser postulado y utilizado como concluyente o definitivo. Habría que preguntarse el porqué de la persistencia de esta preocupación estético-política. Una primera aproximación permitiría pensar en la lectura como un acto siempre interesado: incluso formular el desinterés o el goce como condición de lectura ya es establecer un horizonte y, por ende, cualquier acto de lectura implica la toma de una serie de decisiones que median la asimilación de un texto y que,

---

<sup>86</sup> Además de señalar al grabador de voz (fonógrafo) como una de las tecnologías que, aparte de la máquina de escribir, más afectó en la resignificación de la escritura literaria (por ejemplo, por medio de la utilización de voces del ámbito no letrado); Ricardo Piglia afirma que la popularización del cine llevó al gran público lector con el cual contaba la novela a volcarse a las ficciones de la gran pantalla. Este hecho habría posibilitado el desarrollo de una novelística para un público menos amplio como sucedió con el trabajo de James Joyce, Kafka o Proust. Algo parecido habría ocurrido con el cine cuando perdió buena parte de su público frente a la televisión (con la subsecuente estetización del cine como el de la *nouvelle vague*, por ejemplo, y el rescate crítico de cineastas “artesanos” anteriores desde entonces reconsiderados como grandes artistas, como sucedió con Alfred Hitchcock o John Ford); y con las series de televisión cuando aparece Internet. Tomado de: Ricardo Piglia, *Conversación con Ricardo Piglia*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2016, en: <https://www.youtube.com/watch?v=vhn50sbnz7E>

como se ironiza en el corpus tomado en cuenta por esta tesis, pueden resultar objeto de pugnas de poder. Así, la crítica alrededor de la clausura de la multiplicidad del sentido, en este caso tendría que ver menos con la polisemia como medida de valor de lo literario que con la reticencia que puede llegar a tener el poder y la autoridad cultural a la hora de renunciar a la interpretación o a la instrumentalización del sentido.

Los intereses que vehiculan una lectura pueden ir de lo más íntimo a lo más externo: la motivación personal puede encontrarse o entrar en fricción con las presiones sociales, las estructuras políticas o los condicionamientos culturales. Si lo que interesa en la novela de Enrique Lihn es la imposibilidad de leer –y de *leerse*– de la que es presa un superhéroe estadounidense, al mismo tiempo nunca “bien” leído por el resto de personajes, lo que cabe señalar es cómo la imposibilidad de leer *algo* no impide el ejercicio de la arbitrariedad política e intelectual motivada por aquel referente. Es decir, tanto el reduccionismo y la instrumentalización como la apertura de la ficción se hacen posibles desde el momento en que un objeto cultural entra en un terreno de lucha de lecturas.

De esta manera, de acuerdo a la posición desde la cual se aborda un texto, incluso la *mala* lectura puede convertirse en un acto deseable. El propio Lihn, a contracorriente de textos tomados muy en serio en su época, como, por ejemplo, *Para leer al Pato Donald* (1972), decide hacer una provechosa e intencional *mala* lectura de la figura de Batman que, de hecho, subraya su significación al punto de hacer de la significación misma un asunto a poner en cuestión. Al trasladar a Batman al espacio de una narración paródica, se sirve de las lecturas ya en circulación alrededor de los imaginarios a los cuales puede asociarse este superhéroe (imperialismo, neocolonialismo, capitalismo, maniqueísmo ideológico, entre otros) para ironizar sobre las lecturas que surgen a partir de ese choque y que posibilitan ejercer una crítica tanto de la representación y de la interpretación así como de la instrumentalización de los objetos culturales que, como sucede con el hombre murciélago y su universo ficcional, cuentan con un acento hegemónico.

Hay que tomar en cuenta, sin embargo, que para ser capaz de representar y así impugnar una u otra forma de poder, se vuelve necesario ejercer un poder de representación que generalmente se le otorga al texto literario en tanto cifra de la cultura letrada y tropo de sabiduría. No obstante, lo más propio de la forma novelística y su lenguaje, si se admite el argumento de González Echevarría empleado en este estudio, es no tener forma, es burlar las bellas letras y ejercer la prerrogativa del camaleón intertextual que apela constantemente a la mediación de la forma (González Echevarría, 1998: 30-31). Paralelamente, los textos novelísticos suelen ser leídos como

arte literario y en ese proceso se les asigna facultades propias de la autoridad cultural que, no obstante, pueden ser impugnados desde el propio texto cuando este cuestiona desde su estructuración los valores de dominio asociados a determinados documentos de cultura. La disputa de autoridad cultural que yace en el centro de la novela analizada no se resuelve en términos simplistas pues Lihn ejerce una crítica a la articulación misma de varios tipos de discursos investidos con la capacidad de representación. *Batman en Chile* se ríe de su propio estatuto novelístico y, al hacerlo, establece una postura crítica frente a la autoridad cultural. Asimismo, este tipo de impugnación por medio del humor atraviesa varios de los proyectos literarios de Enrique Lihn y desemboca en una serie de problematizaciones de la representación literaria que sería pertinente explorar como una línea de investigación abierta a partir de esta tesis.

*Batman en Chile* lleva a primer plano, incluso desde su título y la portada de su primera edición argentina (ver Anexos), la estrategia novelística de no pretender registrar la realidad sino de trabajar a partir de discursos y formas representativas que a su vez ya han jugado con esa presencia-ausencia de la sociedad y de lo real en el texto. Acentuar este procedimiento y aplicar la desfiguración o jugar con las versiones discursivas de los referentes massmediáticos (recurso que enlaza al trabajo de Lihn con los de Leopoldo Marechal, Fernando Iwasaki y Roberto Valencia agrupados en el presente análisis) supone poner de relieve, de acuerdo a las preguntas que suscita la mediación, la potencia crítica de los textos literarios.

Así, las pugnas discursivas instituidas por el poder de representación que atraviesan los textos *El Beatle final*, *Rock in the Andes* y *Degeneración JL* motivan preguntas alrededor de la interpretación y, por lo tanto, se preguntan sobre el uso social de la lectura. El cuento de Leopoldo Marechal ironiza sobre la mutabilidad de los contextos sociales e históricos que permite la indiferenciación de las jerarquías culturales mientras establece formas de dominio e instrumentalización política. El texto de Fernando Iwasaki parodia la jerarquización radical de la interpretación cultural por medio de la sobreinterpretación e ironiza sobre el abigarramiento cultural andino. En el relato de Roberto Valencia, por su parte, se ironiza sobre la institución de un canon monumental y central que imposibilita la renovación de los esfuerzos estéticos marginales o periféricos. A partir de estos análisis permanece como una inquietud, sin embargo, la exploración de la manera en la que opera la jerarquía cultural cuando se da el procedimiento inverso: ¿Es el uso de referentes o recursos de la *alta* cultura dentro lo massmediático una apelación al prestigio cultural o se trata de lo contrario?; ¿En qué casos funciona efectivamente como una impugnación desde/contra el poder mediático o el poder cultural?; ¿El uso de elementos de la cultura de masas desde la *alta* cultura cuenta necesariamente con una intención humorística o irónica?



Las conclusiones provisionales que se producen a partir de toda teoría y todo estudio también permiten abrir preguntas a propósito de la manera en que las pugnas discursivas presentes en estos cuentos inscriben las relaciones con la autoridad cultural de otros trabajos de los mismos autores o de apropiaciones semejantes en otros corpus. A saber, la relación entre estética narrativa y poder cultural permitiría observar en qué medida la reescritura literaria de lo massmediático puede entenderse como reescritura cultural en un sentido más amplio. Esto haría posible recuperar la reflexión de Roberto González Echevarría acerca del Archivo y explorar la manera en la cual estos trabajos literarios asumen las prerrogativas de la autoridad cultural para reflexionar sobre ella.

Por otra parte, además de un estudio más detallado de los contextos históricos que median entre los textos y sus referentes masivos, una exploración de otras apropiaciones literarias de los referentes massmediáticos más allá de la parodia y de la ironía podría resultar provechosa. Este tipo de investigación pretendería determinar no solo los vínculos entre la circulación de los referentes massmediáticos y su apropiación desde las formas literarias sino, además, circunscribir estas apropiaciones dentro de una tradición de las resignificaciones literarias de la cultura de masas. En síntesis, cabría profundizar en la tensión, pero también en la complicidad, que se produce entre la autoridad cultural y las apropiaciones narrativas de lo massmediático posibilitadas por las condiciones y los pactos de lectura que hacen posible esa capacidad de apropiación. Esta reflexión podría encontrar un mayor desarrollo mediante la exploración de los condicionamientos estéticos y culturales que enfrentan las formas discursivas del poder y la escritura literaria así como el emplazamiento crítico de dicha relación en los procedimientos de una escritura que aborda la relación entre el humor y la autoridad cultural.

Efectivamente, una de las preguntas que continúan abiertas a propósito de las problemáticas tratadas en este análisis tendría que ver con las distintas formas en las cuales el empleo del humor en la literatura ha permitido desenvolver o leer en su uso una crítica de la institución literaria así como de sus formas escriturales. Al mismo tiempo, esto haría posible explorar cómo la impugnación crítica desde la cual pueden leerse los procedimientos del humor también se establece como una tradición literaria en la cual operan maneras puntuales de resignificar el ejercicio de los poderes culturales.

En definitiva, el estudio de la apropiación literaria de los repertorios de la cultura de masas permite explorar no solo la mediación que opera a partir de la forma literaria sino, además, los

distintos usos político-estéticos así como los tonos y los pactos de lectura que en ese proceso puede asumir dicha textualidad.

## FUENTES

### Bibliográficas

- Augé, Marc, *Los "no lugares", Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- Baudrillard, Jean, *El complot del arte (ilusión y desilusión estéticas)*, Buenos Aires, Colección Nómadas, 2007.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Ítaca, 2003.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Cabrera Infante, Guillermo, O, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España (Biblioteca Premios Cervantes), 1998.
- Checa Montúfar, Fernando "Crónica y (semi)modernidad en América Latina", en *Premio CIESPAL de Crónica 2014*, Quito, Editorial Quipus - CIESPAL, 2014.
- Cixous, Hélène, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Madrid, Anthropos, 1995.
- Cuenca Sandoval, Mario, y otros, *22 Escarabajos (Antología hispánica del cuento Beatle)*, Madrid, Páginas de espuma, 2009.
- De Certeau, Michel, "Reading as Poaching", en *The Practice of Everyday Life*, Los Angeles,, University of California Press, 1988.
- Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.
- Eagleton, Terry, *La estética como ideología*, Madrid, Editorial Trotta, 2006.
- Echeverría, Bolívar, *Definición de la cultura*, México, Itaca, 2001.
- González Echevarría, Roberto, *Mito y archivo (Una teoría de la narrativa latinoamericana)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Iwasaki, Fernando, *El descubrimiento de España*, Lima, Santillana S.A., 2008.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2005.
- Foucault, Michel, "¿Qué es un autor?", *La función secretario*, Córdoba, Litoral, 1998.
- Lihn, Enrique, *Batman en Chile*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1973.
- Lihn, Enrique *La aparición de la Virgen*, Santiago de Chile, Cuadernos de Libre (E)lección, 1987.
- Lihn, Enrique, *La Orquesta de Cristal*, Santiago de Chile, Editorial Hueders, 2013.

Ludmer, Josefina, "Literaturas posautónomas 2.0", en Kipus. Revista andina de letras, No. 22, II semestre 2007.

Marcus, Greil, *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama, 1993.

Martín-Barbero, Jesús, "Comunicación: El descentramiento de la modernidad", en *Escritos 13-14*, Cali, Universidad del Valle, 1996.

Mauss, Marcel, *Manual of Ethnography*, New York, Durkheim Press/Berghahn Books, 2007.

Merino, Roberto, prólogo en Enrique Lihn, *La Orquesta de Cristal*, Santiago de Chile, Editorial Hueders, 2013.

Molina, Hebe, prólogo en Cristina Andrea Featherson, Nora Gabriela Iribe y María Grazia Maibero, *Civilización vs. Barbarie. Un tópico para tres siglos*, Buenos Aires, Editorial de La Universidad de La Plata, 2014.

Moraña, Mabel, "Bourdieu en la periferia. Abigarramiento y heterogeneidad en 'el área cultural andina'", en *Territorios y forasteros, retratos y debates latinoamericanos*, ed. Alicia Ortega, Guayaquil, Publicaciones Universidad de las Artes, 2015.

Ortega, Alicia, "Lo distinto y lo mismo en el Encuentro de Ambato", en *Primer Encuentro de Escritores "¿Nuevos nombres, Nuevos lenguajes? Escribir a fines de siglo"*, Quito, Corporación Editorial Eskeletra, 1999.

Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Debolsillo, 2014.

Platón, *La República*, México, Editores Mexicanos Unidos S.A., 2000

Puig, Luis y Jenaro Taléns, "La peligrosa idea de Walter Benjamin", en *Las culturas del rock*, Valencia, Pre-Textos / Fundación Bancaja, 1999

Reynolds, Simon, *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado*, Buenos Aires, Caja Negra, 2012.

Reynolds, Simon, *Después del rock (psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas)*, Buenos Aires, Caja Negra, 2010.

Richard, Nelly, *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2014.

Rodríguez Monegal, Emir, "Carnaval/Antropofagia/Parodia", en *Lectura Crítica de la Literatura Americana, Actualidades fundacionales*, Selección de Saúl Sosnowski, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997.

Sarduy, Severo, "El barroco y el neobarroco", en Fernández Moreno César (editor), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1980.

Sarduy, Severo, "Lautréamont y el Barroco", en *Lautréamont Austral*, ed. Emir Rodríguez Monegal, Layla Perrone-Moisés, Montevideo, Brecha, 1995.

Sarlo, Beatriz, "La teoría como chatarra", en *Mapas culturales para América Latina*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana – Instituto Pensar, 2001.

Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1999.

## Virtuales

Aguilar Monsalve, Luis A., *Fernando Iwasaki y Libro de mal amor dentro de la nueva literatura hispanoamericana*, Río de Janeiro, Ensayo presentado en el Congreso Internacional de LASA, 2009, en: [http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia\\_archivos/Luis\\_Aguilar\\_Monsalve.pdf](http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Luis_Aguilar_Monsalve.pdf)

Albán, Fernando y César Eduardo Carrión, *Fulgor del instante. Aproximaciones a la poesía de Iván Carvajal*, 2008, en: [http://www.ivancarvajal.com/images/PROLOGO\\_Fulgor\\_del\\_instante.pdf](http://www.ivancarvajal.com/images/PROLOGO_Fulgor_del_instante.pdf)

Ayala, Matías, *Teatralidad, sujeto y poesía en Enrique Lihn*, Osorno, Alpha no. 38, 2014, en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22012014000100017](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012014000100017)

Batman (1943), en: <http://www.imdb.com/title/tt0035665/> y Batman, de 1943 Episodio 01 The Electrical Brain, en: [https://www.youtube.com/watch?v=kytnzHk\\_P\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=kytnzHk_P_8)

Benjamin, Walter, *Sobre el concepto de historia*, Traducción de Bolívar Echeverría, en: <https://histomesoamericana.files.wordpress.com/2012/02/benjamin-sobre-el-concepto-de-historia.pdf>

Galindo V., Oscar, *Mutaciones disciplinarias en la poesía de Enrique Lihn*, Valdivia, Estudios Filológicos n.37, 2002, en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0071-17132002003700014](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132002003700014)

González Echevarría, Roberto, Don Quixote – Yale, curso sobre *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* en Yale University, 2011, en: <https://www.youtube.com/watch?v=P-D0iXLZWO0&list=PL6B03F6D8A10B2216>

Guía del cómic, Frank Miller (guionista/dibujante), 2008, en: <http://www.guiadelcomic.com/frankmiller/index.htm>

*La interpretación saussureana del signo lingüístico*, 2011, en: <http://www.santiagokoval.com/2011/09/09/la-interpretacion-saussureana-del-signo-linguistico/>

Lacan contra Foucault Subjectivity Universalism, The American University of Beirut Arts and Humanities, 2016, en: <https://www.youtube.com/watch?v=VLDPTdVcrvo>

Maturo, Graciela, *El peronismo en la obra de Leopoldo Marechal*, Revista Peronistas, en: [http://www.elortiba.org/pdf/Maturo\\_Marechal.pdf](http://www.elortiba.org/pdf/Maturo_Marechal.pdf)

Piglia, Ricardo, *Borges por Piglia*, 2013, en: <https://www.youtube.com/watch?v=5svf4mzbeTc>

Piglia, Ricardo, *Conversación con Ricardo Piglia*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2016, en: <https://www.youtube.com/watch?v=vhn50sbnz7E>

Piglia, Ricardo, *Escenas de la novela argentina*, TV Pública Argentina, 2012, en: <https://www.youtube.com/watch?v=fpTjISG4Pso>

Piglia, Ricardo, *Literatura y psicoanálisis*,  
en: [http://www.elortiba.org/pdf/Piglia\\_Literatura\\_y psicoanalisis.pdf](http://www.elortiba.org/pdf/Piglia_Literatura_y psicoanalisis.pdf)

Pozuelo, José María, *Canon e historiografía literaria*, Universidad de Murcia, 2006, en: <file:///C:/Users/SONY/Downloads/canon-e-historiografa-literaria-0.pdf>

Rojas Pachas, Daniel, *Batman en Chile o la deformación histriónica de un mito*, Santiago, Aisthesis no.57, 2015,  
en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812015000100003](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812015000100003)

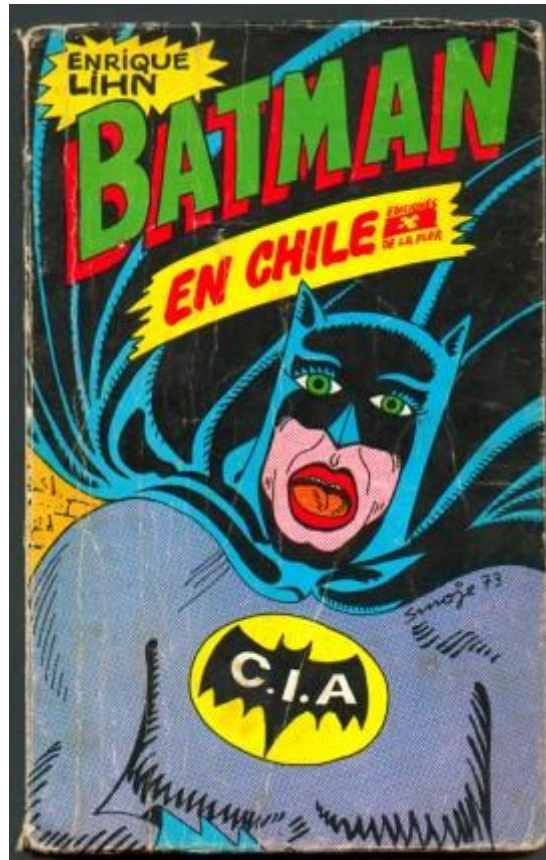
Sopeña Balordi, A. Emma, “El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa”, en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016, en: <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL9797220451A>.

Tramontana Cubas, Dora, *La violencia terrorista en el Perú, Sendero Luminoso, y la protección internacional de los Derechos Humanos*, en: <http://www.revistapersona.com.ar/Persona25/25Tramontana1.htm>

Zapata G., Juan, *La narrativa de Enrique Lihn: expresión de un referente cultural complejo*, Chile, Universidad de Concepción, 2008, en: [http://letras.uc.cl/html/6\\_publicaciones/pdf\\_revistas/taller/tl42\\_2.pdf](http://letras.uc.cl/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl42_2.pdf)

Žižek, Slavoj, To Be or Not to Be “Eine Debatte über die Komödie der Liebe und ihrer Rolle als Religionsersatz”, 2015, en: <https://www.youtube.com/watch?v=r9ikr0JJbjA>

## ANEXOS



Portada y contraportada de *Batman en Chile*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1973.

